ARTS & CULTURES

ANTIQUITÉ . AFRIQUE . OCÉANIE . ASIE . AMÉRIQUES



Armures et casques japonais
collection J. Gabriel Barbier-Mueller

L'enfance de l'art
par Raphaël Enthoven

La momie des tourbières

Un vase-oiseau tarasque

Ernst Beyeler et les arts lointains

2005

TRIBAL FINE ARTS



Statue masculine Fang, Gabon
Socle Inagaki
Hauteur : 57 cm

Provenance :

George de Miré, Paris, 1920-1931
Mr Marazaki, Paris
Albert Kleinmann, Paris
Par descendance familiale

Photo : R. Asselberghs, Bruxelles

BERNARD DE GRUNNE

2 Place du Petit Sablon, B-1000 Bruxelles - Tél 322 502 31 71 - Fax 322 503 39 69

e-mail: grunne@skynet.be



Chokwe 35 cm

Photo John Bigelow Taylor

ENTWISTLE

6 Cork Street London W1S 3EE T +44 (0)20 7734 6440 lance@entwistlegallery.com

“ Catalogue 2004 ”

sur demande - by request



CLAES

32 Rue St Anne - 1000 Bruxelles (Sablon) Tél. et fax : +32 2 414.19.29 GSM : +32 477 66.12.85
e-mail : afriquepremier@yahoo.fr



Hacha. Guatemala. 600 à 900 après J.-C. Pierre
Hauteur : 28 cm, largeur : 21 cm

DELETAILLE

LIN + EMILE
DELETAILLE

30 rue aux Laines, 1000 Bruxelles
Tél. : 322.512.97.73 / Fax : 322.514.42.65
E-mail : deletaille@skynet.be

Banks Island

A rare and possibly unique volcanic stone food pounder of human form - reminiscent of a Henry Moore sculpture.

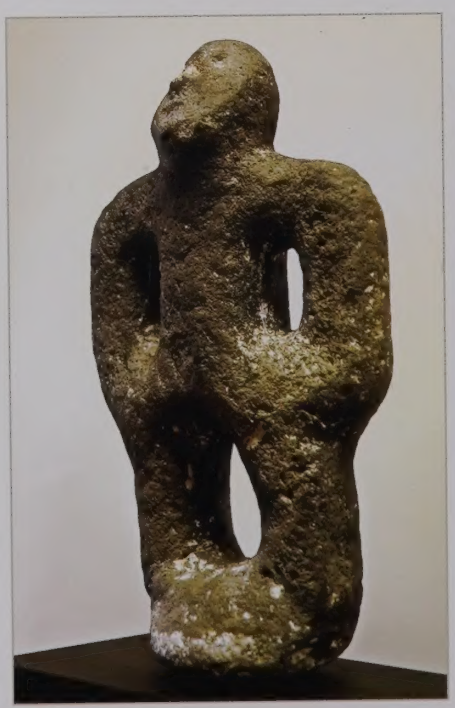
A pounder such as this most certainly was ritually used by a high ranking *suque* member. Traces of coral encrustation present, having been submerged for a considerable number of years. An evident old break possibly indicates the figure had been ritually killed and cast into the sea.

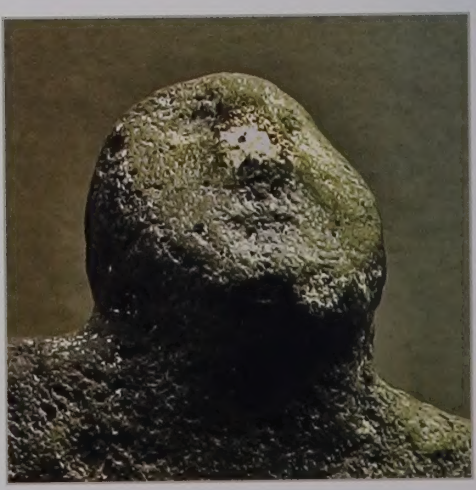
Mauna Kea Galleries
65–1298 Kawaihae Road
Kamuela, Hawaii, USA 96743

tel: (808) 887–2244
toll free (US only): (877) 969–4852
fax: (808) 887–2226
email: mkg@interpac.net
web: www.maunakeagalleries.com









For more information on this piece and others contact Sithra Campos, Director. We are also interested in acquiring all Oceanic works of art.

15th Century (or earlier)
Size: 10.5" h x 6.25" w
Provenance: Private Collection, New Zealand

JACQUES GERMAIN

ART D'AFRIQUE NOIRE



MONTREAL

TÉL.: 514 278 6575

FAX : 514 278 9430

(NEW YORK) 212 592 1985

info@jacquesgermain.com



Vase cylindrique sculpté
Albâtre translucide
MAYA – Mexique : 700-900 ap J.-C.
Hauteur : 21,5 cm – Largeur : 29,2 cm

GALERIE MERMOZ

Santo Micali

ART PRECOLOMBIEN

Expert près de la Cour d'Appel de Paris
Membre de la Compagnie Nationale des Experts
6 rue du Cirque 75008 Paris
Tél. : 33 (0)1 42 25 84 80 – Fax : 33 (0)1 40 75 03 90

12, rue des Beaux-Arts 75006 Paris
Tél.: +33 (0)1 40 46 82 40 - Fax: +33 (0)1 40 46 82 43

galerie.mermoz@wanadoo.fr

GALERIE FLAK

Arts anciens d'Afrique
d'Océanie et d'Amérique du Nord



Mumuye - Nigéria
Début du 20ème siècle – H: 48,5 cm
Ancienne Collection J. Kerchache

Photo : Françoise Calmon ©

8 Rue des Beaux-Arts 75006 Paris - Tel : +33 1 46 33 77 77
email : contact@galerieflak.com - internet : www.galerieflak.com



Très rare disque ansé en plomb. Diam. : 39 cm
Bactriane – Asie centrale – IIIe millénaire av. J.-C.
Le type de décor de dentelure en créneaux
se retrouve sur plusieurs objets découverts en Asie centrale

François Rabier

8-10 rue des Minimes - 1000 Bruxelles-Belgique - Tel : 322 512 86 74 - Fax : 322 514 5150
email : rabier@skynet.be

GALERIE MAINE DURIEU



bronze sénoufo dim 29cm
photo PhotoLuxe

57 Quai des Grands Augustins 75006 Paris
Tél: 00 (33) 1 43 26 82 52 - mainedurieu@wanadoo.fr

The Merrin Gallery, Inc

Masterpieces

The Merrin Gallery Inc.
724 Fifth Avenue - New York, NY 10019
By appointment



Architecture ouverte. Pour nous, la gestion de fortune privée ne s'arrête pas au conseil en placements financiers. Parce que chaque patrimoine est unique, sa valorisation réclame des compétences bien spécifiques et ce, au plus haut niveau. Outre les 40 métiers à votre service au sein de notre banque, nous pouvons dépêcher pour vous les meilleurs experts dans les domaines les plus divers afin de vous apporter des solutions sur mesure. Notre vision plus large du métier de banquier privé vous permet de voir plus loin.

Regarder autrement c'est voir plus loin.

Lombard Odier Darier Hentsch & Cie
Banquiers privés depuis 1796

Lombard Odier Darier Hentsch & Cie · Rue de la Corraterie 11 · 1204 Genève · Tél. +41 (0)22 709 21 11 · Fax +41 (0)22 709 29 11 / Place St-François 11 · 1003 Lausanne · Tél. +41 (0)21 321 18 18 · Fax +41 (0)21 320 44 58 · **www.lodh.com**

Ariadne Galleries

970 Madison Avenue New York, New York 10021
Phone: 212.772.3388 Fax: 212.517.7562 E-mail: Torkom@eariadne.com



Massive Gold Mask
Height: 40 cm.
Scythian c. 4th Century B.C.
Black Sea



WWW.BRUNOBISCHOFBERGER.COM

ARTE Y RITUAL



MUNDUGUMOR FLUTE STOPPER
YUAT RIVER, P.N.G
Ex. Col. Staatliche Museum, Berlin
Ex. Col. A. Speyer



Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Basel
Phone +41 (0)61 645 97 00, Fax +41 (0)61 645 97 19, www.beyeler.com
Opening hours: daily 10 a.m. to 6 p.m., Wednesdays 10 a.m. to 8 p.m.

GRADHIVA

au musée du quai Branly



En janvier 2005, le *musée du quai Branly poursuit la publication de la revue Gradhiva

Paquet magico-religieux vaudou avec croix chrétienne. Haïti. XX^e siècle.
Dépôt du Muséum national d'Histoire naturelle, musée de l'Homme. © Musée du quai Branly, Paris.

GRADHIVA, revue d'anthropologie et de muséologie fondée par Jean Jamin et Michel Leiris en 1986

Numéro double « Haïti et l'anthropologie », parution en janvier 2005

Pour toute information, contactez gradhiva@quaibranly.fr

conception graphique : Dune Lune (modzilla)

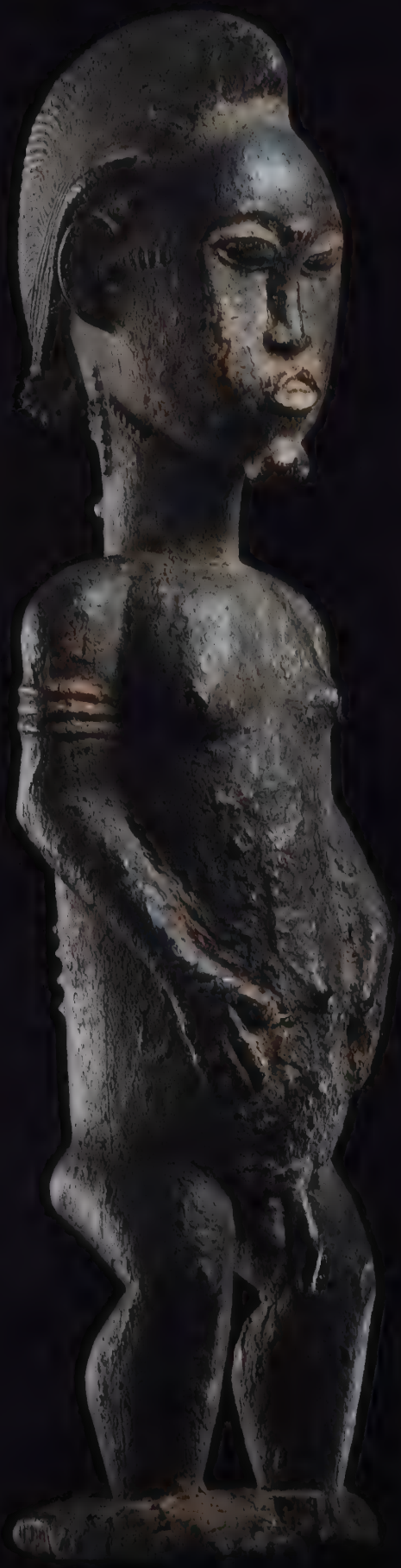
THOMAS AMMANN FINE ART AG ZURICH



BACON
BALTHUS
BECKMANN
BEUYS
CALDER
CHAGALL
GIACOMETTI
KANDINSKY
KIRCHNER
KLEE
DE KOONING
LEGER
LICHTENSTEIN
MARDEN
MATISSE
MIRO
PICASSO
RYMAN
TAAFFE
TWOMBLY
WARHOL
WESSELMANN

RESTELBERGSTRASSE 97 · CH-8044 ZÜRICH · TEL +41 1 360 51 60 · FAX +41 1 360 51 61
WWW.AMMANNFINEART.COM · DA@AMMANNFINEART.COM





Statue Baoulé, 19e siècle
Ancienne coll. Dr. H. Coray
HC 267
Hauteur : 34 cm.


GALERIE
LE TOIT
DU MONDE
FRANÇOIS PANNIER
ARTS
DE L'HIMALAYA
DU PRIMITIF
AU CLASSIQUE
Masque de Yamantaka
Mongolie ou Tibet
Papier mâché polychrome
Circa XVIIIème - Hauteur : 80 cm
Photo : F.Calmon ©
6, RUE VISCONTI 75006 PARIS Tél / Fax
www.letoitdumonde.net

binoche



tête de souverain maya
stuc originairement polychrome
Haut. 35 cm - 300-900 ap J.-C

Ancienne collection Gérard Geiger
Vente lundi 14 mars 2005 - 14h. Hôtel Drouot Paris

binoche, 5 rue de la Boétie 75008 Paris • tél : 33 (0)1 47 42 78 01 • fax : 33 (0)1 47 42 87 55

Catalogue available, 50 euros

photo Pierre-Yves Dhinaut

Jacques BLAZY

Art Précolombien



Pucara, Bolivie
Green-grey stone
200 av.- 200 ap. J.-C.
hauteur : 45 cm.

Photo : Pierre-Yves Dhinaut

Expertise

45, rue Boissonade 75014 Paris • Tél. 00 33 1 43 35 28 05
e-mail : mezcala@voila.fr

Ambre Congo



Tabouret Pende (R D C)
collecté avant 1930
H : 42 cm
Photos Roger Asselberghs





NEW LOCATION

13 Impasse Saint Jacques – 16 Rue Sainte Anne B 1000 Bruxelles – Grand Sablon Tél. : + 32 2 511 16 62 – Mobile : + 32 475 966 354

Email : info@bruneaf.com

G A L E R I E

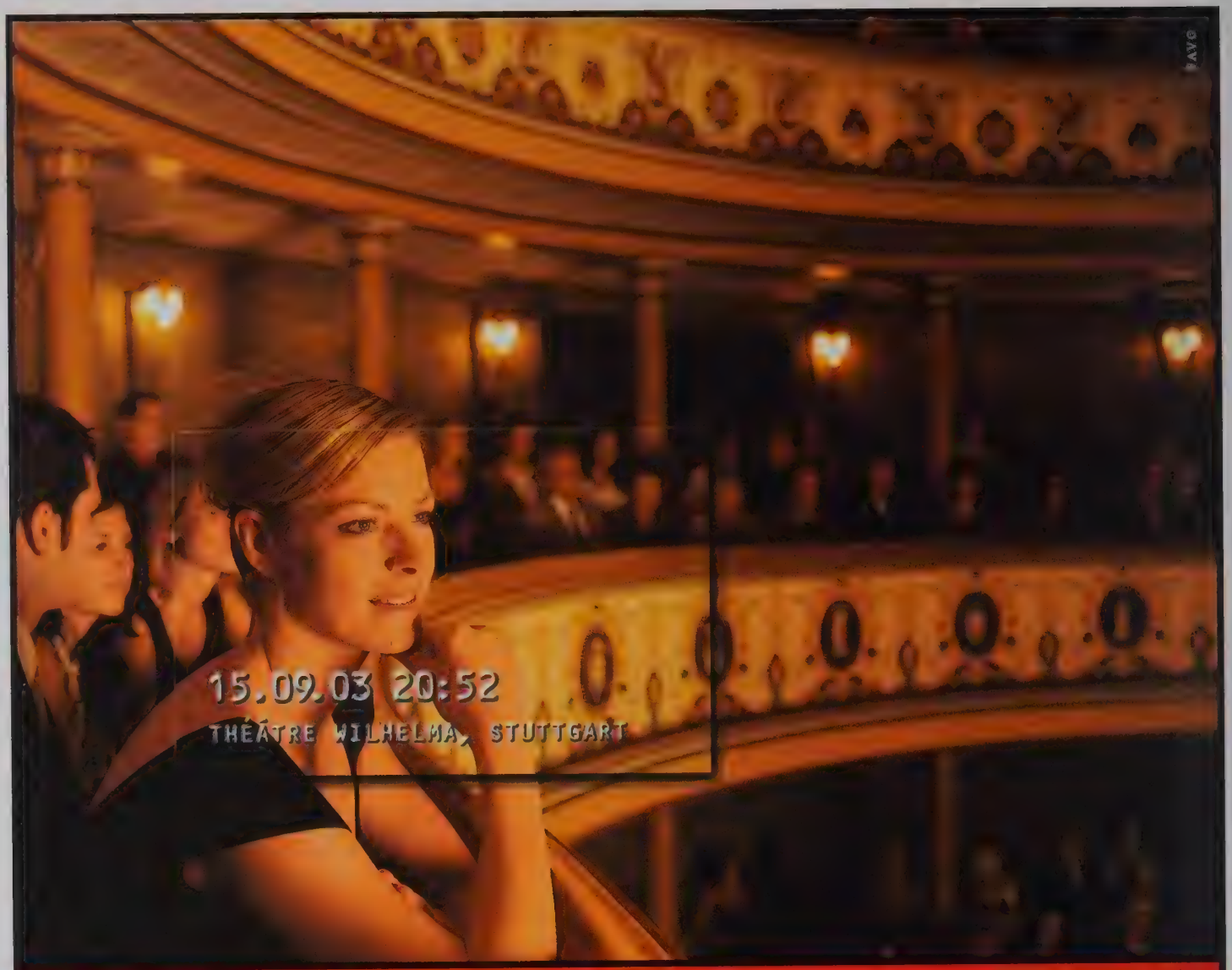
RENAUD VANUXEM



Mythological female ancestor figure "mother of the animals" with sacrificial cavity
Upper Korawer river, Iwa, PNG
Wood, pigments, H. 85 cm
Provenance : Missionary Museum Sankt Augustin, Bonn, Germany

52 RUE MARARINE 75006 PARIS TEL 01 43 26 03 04 E-MAIL rvanuxem@yahoo.fr

PHOTO : HUGHES DUBOIS



Cartes de crédit UBS: profitez de l'instant présent

Culture, sport, loisirs: vivez des moments d'exception avec les cartes VISA Card UBS et MasterCard UBS. Les porteurs de cartes de crédit UBS sont accueillis à bras ouverts en Suisse et dans le monde entier. Et à chaque utilisation, de précieux points UBS KeyClub vous sont crédités. Plus d'infos au 0800 881 881 ou sur www.ubs.com/cartes

UBS Cards. Your way to pay.

UBS

Alain Lecomte

Membre de l'Organisation Internationale des Experts (ORDINEX)



DONDO • KAMBA : 70 cm. Recueilli par Charles Perdrizat en 1890. Ex. coll. Raoul Lehuard

Photo : B. Hatala

Galerie A. Lecomte

21 rue Guénégaud 75006 Paris. Tél/fax : 33 (1) 43 54 13 83 ou 33 6 83 23 75 53

www.alain-lecomte.com • www.antikaparis.com/lecomte • lecomte.afrique@wanadoo.fr

ALAIN DE MONBRISON



Statue Bambara, Mali • Bois, Hauteur : 78 cm

Reproduction : « Die Kunst von Schwartz Afrika » Rietberg Museum, Zurich, 1972 Fig. B 12, page 46

Expert près la Cour d'Appel de Paris
2, RUE DES BEAUX-ARTS - 75006 Paris - TEL.: 01 46 34 05 20 - FAX: 01 46 34 67 25
e-mail: courrier@monbrison.com
www.monbrison.com



SIMONIS
Poststrasse 3 · 40213 Düsseldorf
Tel. -49-211-324873

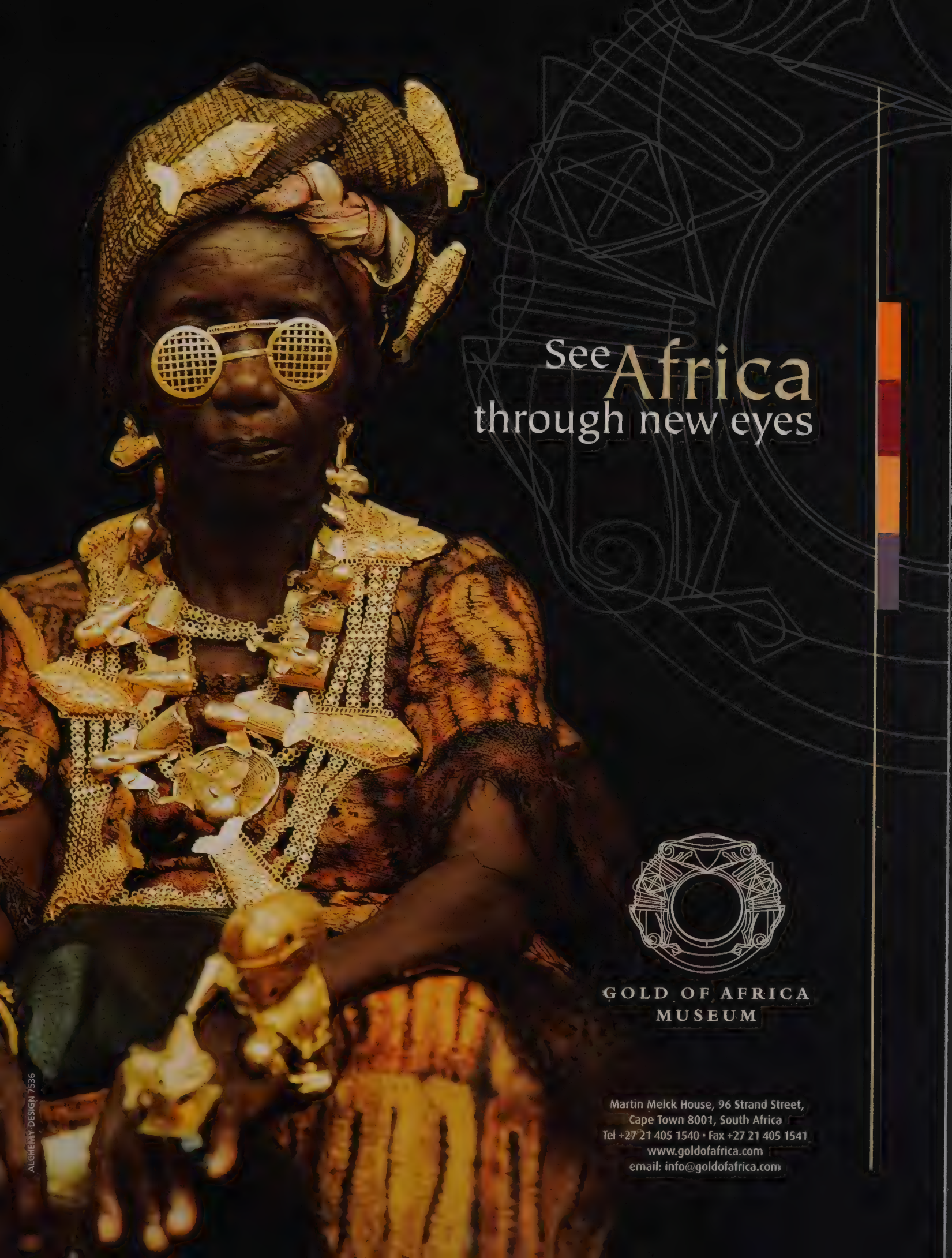
Published:
François Neyt, Songye, 2004
Page 170, No. 131
H. 112 cm

PACE PRIMITIVE

FINE TRIBAL ART
AFRICA · OCEANIA · ASIA

32 EAST 57 STREET · NEW YORK, NEW YORK 10022
TEL 212 421-3688 · FAX 212 751-7280

CARLO BELLA, DIRECTOR
director@paceprimitive.com


See Africa
through new eyes
GOLD OF AFRICA
MUSEUM
Martin Melck House, 96 Strand Street,
Cape Town 8001, South Africa
Tel +27 21 405 1540 • Fax +27 21 405 1541
www.goldofafrica.com
email: info@goldofafrica.com
ALCHEMY DESIGN 7536


Cartier

Editorial



Depuis quelques années, je me suis surprise à acheter un petit siège africain, une jolie céramique du Congo, ou même un objet précolombien. Il a fallu que je me rende à l'évidence : moi aussi, j'étais devenue collectionneuse. Minuscule, lilliputienne, dérisoire, si vous voulez. Le virus, toutefois, m'a bel et bien contaminée !

Depuis que je suis atteinte de ce mal incurable, je porte sur le marché de l'art un regard neuf, étonné.
Par exemple, je ne parviens pas à comprendre que l'on soit prêt à payer plus de cent millions de dollars un tableau (magnifique, évidemment) de Picasso, et que la plus belle sculpture africaine dont on rêve puisse être acquise pour moins de cinq pour cent de cette somme ?

Autre sujet d'incompréhension : que les Occidentaux veuillent obliger certains pays, en Afrique surtout, à adopter des valeurs qui sont les nôtres. A force de fréquenter des ethnologues et anthropologues, il m'a semblé comprendre qu'aucun musée édifié dans le continent noir sous l'impulsion des Blancs, n'a perduré, à part celui de Lagos. On pourrait donc penser que ce dernier organiserait des recherches scientifiquement menées dans le nord du pays, d'où proviennent les fameuses statuettes en terre cuite de Nok ou de Sokoto ? Il n'en a rien été.

C'est une ministre de la culture française qui accepté de restituer au Nigeria trois pièces archéologiques, propriété de l'Etat, donc inaliénables. Le même contrat prévoyait que ces sculptures resteraient en dépôt en France pendant deux décennies, je crois.

Or cette ministre ne pouvait disposer des pièces en question sans une loi, qui ne fut jamais votée. La restitution serait annulée si n'importe quel citoyen français introduisait une action en justice, m'a confié un personnage haut placé.



D'autre part, les Etats de la Confédération nigériane où ont été trouvées les terres cuites ont maintenant adopté la loi islamique dure. Des condamnations de femmes à la lapidation ont scandalisé l'opinion publique. Nous comprenons bien évidemment tous que celle-ci serait certainement moins émue par la destruction des trois terres cuites, qui sont des représentations humaines, interdites...

Mais heureusement, cela ne risque pas d'arriver. Il n'y a pas de musée dans l'Etat de Sokoto ! La restitution se ferait en faveur du musée de Lagos, situé en pays chrétien, sur la côte. Alors, là... Ooops ! Léger détail. Le nord et le sud du Nigeria sont en conflit ouvert. Les gens de Sokoto apprécieraient-ils de voir leur « patrimoine » conservé à Lagos ? Sûrement pas. Rassurez-vous : cela ne trouble pas les fonctionnaires désireux de renvoyer les « trésors nigérians » dans leur patrie. Tant que le pays ne s'est pas officiellement coupé en deux, ou en trois, et garde les frontières fixées par les Etats colonialistes, on fait comme si de rien n'était !

Vous allez me demander en quoi ces réflexions ont un rapport avec la collectionneuse débutante que je suis ? Comme directrice d'un musée affilié à l'ICOM, je me verrais mal acquérir une de ces séduisantes statuettes de Nok, que l'on voit parfois offrir à des prix qui conviendraient à un relativement modeste budget. Cependant, d'autres les achètent. Il y en a partout dans les publicités des marchands, dans les ventes aux enchères, sur Internet, sans que le Nigeria réagisse.

Peut-être trouvez-vous cela normal. Moi, pas du tout.



Somogy

57, rue de la Roquette
75011 Paris
téléphone + 33 (0) 1 48 05 70 10
télécopie + 33 (0) 1 48 05 71 70

éditions d'art



éditions d'art

22 x 30 cm
broché avec rabats
344 pages
170 illustrations
45 €

SOMOGY
ÉDITIONS
D'ART

Somogy

UN MAGAZINE CONSACRÉ AUX ARTS
de l'Antiquité, de l'Afrique, de l'Asie,
de l'Océanie et des Amériques



de gauche à droite, de haut en bas

p. 36 ***Statuette de « princesse » provenant de la civilisation de l'Oxus***

p. 117 ***Objet rituel* sin túrifa *des Gan voltaïques***

p. 215 ***Grand plat à nalot du Vanuatu***

p. 246 ***« Nature morte » de l'exposition de Robert Wilson***

ARTS & CULTURES
est publié par
les Associations des Amis des Musées Barbier-Mueller de Genève (fondée en 1978)
et de Barcelone (fondée en 1998)

Directrice de publication
Laurence Mattet

Graphisme et production
Atelier KI

Photographies
Studio Ferrazzini Bouchet

Dessins et cartes
Helder Da Silva

Photolitho, impression et reliure
Musumeci S.p.A.

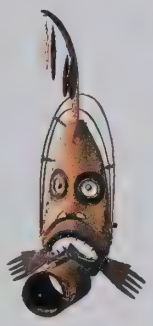
ARTS & CULTURES
est coéditée avec les éditions **SOMOGY**
57, rue de la Roquette – 75011 Paris
Tel : ++ 33 1 48 05 70 10 – Fax : ++ 33 1 48 05 71 70
e-mail : somogy@magic.fr

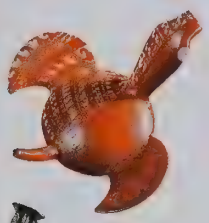
SOMOGY
ÉDITIONS D'ART

L'édition anglaise de **ARTS & CULTURES**
est distribuée par Art Stock
41 Monroe Turnpike, Trumbull, CT 06611
Tel : ++1 800 437 78 40
Fax : ++1 800 557 56 01





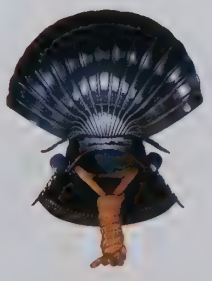














Sommaire

Agnès Benoit	Les « princesses » de Bactriane	p. 36
Michel Carrier	L'homme de Tollund	p. 46
Jean Paul Barbier-Mueller	Ernst Beyeler et les arts lointains	p. 66
Raphaël Enthoven	L'enfance de l'art	p. 80
Richard Townsend	L'oiseau en vol des Tarasques	p. 86
Gérard Collomb	Oli'no l'art de la céramique Kal'ina	p. 98
Daniela Bognolo	Sous le signe du serpent chez les Gan voltaïques	p. 114
Anne-Marie Bouttiaux	Gu, belle et turbulente. Un masque des Guro (Côte d'Ivoire)	p. 134
John Anderson	L'armure japonaise au fil des siècles Collection J. Gabriel Barbier-Mueller	p. 152
Nigel Barley	Donner d'une main et reprendre de l'autre	p. 174
P. Benitez Johannot	Mort et renaissance à Venise Les marqueurs de tombes du sud des Philippines	p. 184
Kirk Huffman	Les *rova*. Plats et assiettes en bois du Vanuatu	p. 212
Renato Caprini	Robert Wilson, magicien catalan Portrait par une Duchesse anglaise tenant salon au café Greco	p. 234
Anna Casas Gilberga Montserrat Rodriguez Garzo	« Images du corps » Le musée interprété par Robert Wilson	p. 242
Confidentiellement vôtre :	• Mon ange... gardienne	p. 252
	• Entretien avec Josef Mueller dans l'au-delà	p. 254
	• Nos amis chez nous. Nous chez nos amis	p. 274
	Liste des membres	p. 276
	Liste des annonceurs	p. 280





Les « princesses » de Bactriane

Agnès Benoit

Depuis les fouilles récentes menées dans la ville de Gonur[1], on sait que les statuettes connues longtemps sous la seule appellation de « princesses de Bactriane » proviennent aussi bien de la Margiane que de la Bactriane. Elles témoignent de l'originalité de la civilisation de l'Oxus en même temps que de sa grande perméabilité à des traditions, à des images, à des modes en vigueur dans le Proche-Orient du IIIe millénaire dont elle constitue la frange orientale. Elles sont les messagères de l'art et des croyances de l'Asie centrale au Bronze ancien, tout en étant redevables d'un héritage culturel accumulé ailleurs sur plusieurs siècles. Leur identité reste incertaine : sont-elles liées au monde de l'au-delà, comme portraits funéraires de personnalités ou comme effigies d'une divinité chargée de la protection des morts, hypothèses rendues plausibles par la présence si fréquente de cette petite sculpture dans les nécropoles ? Ou bien sont-elles des figurations en ronde-bosse de la grande déesse locale, si souvent mise en scène sur les cachets compartimentés ? Ces questions restent, pour l'instant, sans réponse.

Le contexte de fabrication des statuettes : la civilisation de l'Oxus

La civilisation de l'Oxus s'est développée en Bactriane, au nord de l'Hindu Kush, dans l'Afghanistan actuel, mais aussi plus à l'ouest, en Margiane, sur le territoire du récent Etat du Turkménistan, occupant les deltas des fleuves Murghab, Syr-Daria et Amu-Daria -l'ancien Oxus- et les piémonts du Kopet Dagh. Elle tire sa raison d'être de son intégration aux grands courants d'échanges qui ont lieu au IIIe millénaire entre deux pôles extrêmes : à l'ouest, la civilisation sumérienne, en avance sur son temps mais dépourvue de toute matière première, forte de ses capacités d'irrigation du Tigre et de l'Euphrate qui l'encadrent et de son urbanisme florissant dans les cités-Etats ; à l'est, légèrement plus récente que la précédente, la civilisation de l'Indus, le « pays de Meluhha » des tablettes cunéiformes, également très dynamique et fondatrice de colonies. Entre les deux, l'Elam, à l'ouest de l'Iran, sous la tutelle de sa prestigieuse voisine mésopotamienne et, plus à l'est, le monde « transélamite », caractérisé par une activité artisanale intense développée dans une constellation de centres spécialisés qui façonnent, pour l'ex-



Fig. 1. *Statuette de « princesse » debout provenant de la civilisation de l'Oxus. Les éléments qui la constituent sont composites, démontables et s'emboîtent les uns dans les autres. Le corps est en stéatite, la tête en calcite et les cheveux sont en lapis-lazuli. IIIe millénaire av. J.-C. Haut. : 9,2 cm. Inv. 241-13.* Musée Barbier-Mueller.

portation, à Shahr-e Sokhta notamment[2], des perles de cornaline ou de lapis-lazuli, des bracelets en coquillage et de la vaisselle de luxe en albâtre[3], à Tépé Yahya des récipients en chlorite ou stéatite[4] et, à Shahdad, en cuivre arsénié, des haches ornées, des cachets ou des plats à décor d'animaux travaillés au repoussé[5].

La civilisation de l'Oxus se trouve prise dans cette « économie-monde » car ses cours d'eau charrient de l'or alluvionnaire et des galets d'étain, minerai indispensable au moment où la technologie du bronze fait son apparition et que les montagnes du Badakshan, sur le territoire de l'actuel Tadjikistan, sont les seules en Orient, en dehors du Baluchistan, à posséder de très importants gisements de lapis-lazuli. Dans la deuxième moitié du IIIe millénaire, lorsque le monde transélamite s'élargit encore en un « Iran extérieur » pour reprendre l'expression de P. Amiet[6], les productions artisanales de la Bactriane ne se distinguent de celles des régions voisines, que par plus de raffinement : mêmes haches et marteaux à décor exubérant d'animaux sur le collet ou sur la lame, remis comme insignes de dignité à des personnages de haut rang, mêmes épingles ajourées ou cachets compartimentés, mêmes colonnettes à gorge, poids ansés, vases à pied haut en albâtre ou trompettes (**fig. 3**). Mais les statuettes de « princesses » sont propres à l'Oxus. Aucune ne provient d'Iran.

Les différents types existants

Les statuettes de la collection Barbier-Mueller, l'une debout (**fig. 1**) et l'autre assise (**fig. 2**), représentent deux des trois types qui classent l'ensemble des « princesses » connues. Les statuettes en position debout illustrent le premier type ; moins nombreuses que les statuettes assises, elles sont toujours réalistes dans le rendu du vêtement et de l'anatomie puisque des bras ont toujours été prévus, même s'ils ont souvent disparu. Les dames assises forment un deuxième groupe et sont parfois réalistes, parfois schématiques, selon que la robe laineuse est rendue avec fidélité ou pas, et que des bras ont été prévus



Fig. 2.

ou non : la seconde « princesse » Barbier-Mueller, dépourvue de bras et au vêtement stylisé, appartient au type assis schématique. Le troisième type, très rare, privilégie la tête et réduit le corps à une plaque de chlorite de quelques millimètres d'épaisseur.

Une quarantaine de statuettes de « princesses » ont été répertoriées avec rigueur[7]. On observe une grande cohérence de la production dans le choix des matériaux, dans l'attitude et le vêtement, dans la sobriété du geste. La diversité s'exprime plutôt dans la coiffure et dans le traitement des traits du visage. Sur ces deux derniers points, les deux « princesses » considérées ici sont étonnamment homogènes, d'autant qu'elles ont été acquises séparément, à plusieurs dizaines d'années d'intervalle.

Fig. 2. *Cette seconde « princesse » appartient au type assis schématique. IIIe millénaire. Haut. : 9 cm. Inv. 241-6.* Musée Barbier-Mueller.



Une statuaire démontable

Les statuettes des dames de l'Oxus sont composites et démontables en plusieurs éléments qui s'emboîtent les uns dans les autres : coiffe, cheveux, tête, vêtement, bras, pieds (rarissime). Le vêtement peut être lui-même en deux parties, comme sur les trois statuettes retrouvées en place, à Gonur, en Margiane[8]. L'ensemble du corpus est de petite taille, la hauteur moyennne étant comprise entre 8 et 14 cm.
Mais sont apparues récemment des « princesses » qui atteignent ou dépassent les 22 cm, comme la statue du musée Miho[9] (**fig. 4**).

Fig. 3. *Vaisselle de luxe en pierre (différentes sortes d'albâtre, sauf le récipient de droite). Civilisation de l'Oxus. III^e millénaire. Haut. de gauche à droite : 5 cm (inv. 241-33), 14,7 cm (inv. 241-39), 9,3 cm (inv. 241-34), 33,5 cm (inv. 241-37), 5,7 cm (inv. 241-35), 17,2 cm (inv. 241-38) et 14 cm (inv. 241-40).* Musée Barbier-Mueller.



Carte de la civilisation de l'Oxus et du monde transélamite

Les sculpteurs de l'Oxus jouent sciemment d'une opposition de couleurs entre deux matériaux principaux : la stéatite ou, plus rarement, la chlorite, dont les tonalités verte, bleutée ou noire servent au vêtement, au chapeau et aux cheveux, et la calcite dont les teintes blanches ou crème restituent la chair à découvert de certaines parties du corps. Il arrive que sur la même pièce, une nouvelle nuance soit introduite quand coiffe ou cheveux sont en lapis-lazuli, matériau signalé ici pour la statuette debout, ou sont en stéatite noire, comme dans le cas de la grande statue du musée Miho.



Fig. 4. *Autre statuette de l'Oxus. Fin du III^e - début du II^e millénaire av. J.-C. Haut. : 22 cm.* Musée Miho, Koga-gun, Japon.

Un vêtement constant

La robe portée par les statuettes s'apparente toujours à un *kaunakès*, habit sumérien caractérisé par des mèches laineuses, soit rapportées, soit tissées ou peut-être même encore en place sur la peau du mouton. Mais ce vêtement est adapté à des critères locaux qui l'agrémentent d'un corsage - avec des manches arrondies sur la princesse debout - et lui donnent dans la jupe une ampleur qui la transforme en crinoline. L'encolure est presque toujours triangulaire à l'arrière et de forme géométrique variable à l'avant : arrondie, rectangulaire ou trapézoïdale. Elle garde souvent la marque d'outils qui avaient préparé la surface à accueillir une incrustation de pierre ou un placage de métal. Elément dont on n'a, jusqu'à présent, aucune attestation.

Sur certaines statuettes, le *kaunakès* apparaît nettement posé sur un autre habit plus simple dont les manches étroites dépassent des manches-ballons du vêtement à mèches laineuses[10]. La dépression dans l'encolure indiquerait cette superposition et laisserait voir cette sous-robe sous la large échancrure du manteau.



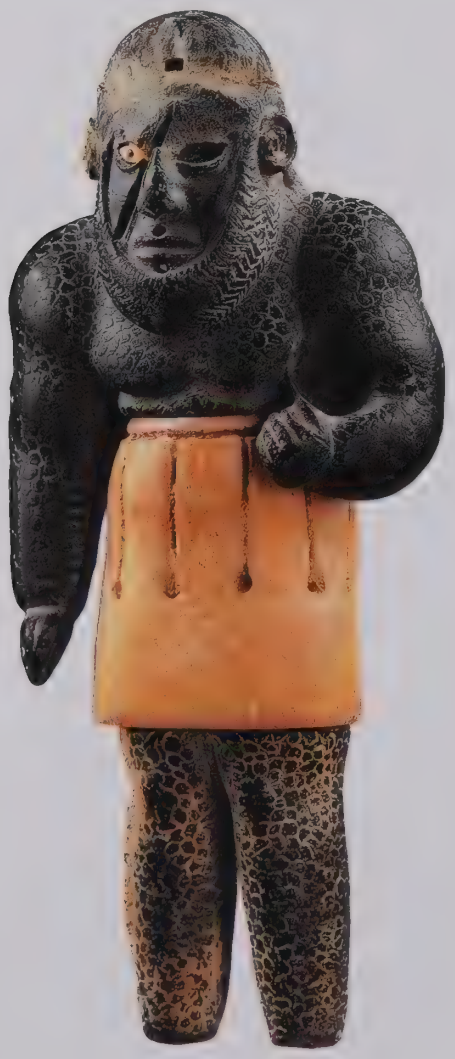
Fig. 5. *Les orants de Suse agenouillés dans leur jupe (exemplaire en albâtre reproduit ci-dessus) ont inspiré les statuettes assises de l'Oxus. Vers 3300 av. J.-C. Haut. : 11, 5 cm.* Musée du Louvre.

Les deux statuettes de la collection Barbier-Mueller

Sur la statue debout (**fig. 1**), le vêtement de dessous apparaît seulement, s'il existe, à l'encolure. Par contre, le volant qui part de la taille pour recouvrir une partie de la jupe est bien visible quand on regarde la statue de face. A l'arrière, il perd ses contours dans les mèches de la robe mais garde son volume. La pièce étant aussi profonde que large, le profil est d'une grande majesté. Sur la petite « princesse » assise (**fig. 2**), les mèches du *kaunakès* sont particulièrement grandes, dessinant des losanges irréguliers.

Les statuettes assises de l'Oxus tirent leur inspiration des orants de Suse agenouillés dans leur jupe (**fig. 5**), sculptés à l'époque d'Uruk ; mais plus étirées en largeur, elles s'inscrivent dans un volume rectangulaire ou ovale, enrichi à l'avant d'une petite plate-forme engendrée par la projection des genoux. Cette plate-forme se retrouve, mais en plus étroit, sur la statue debout, découpée dans la jupe au niveau de la taille pour recevoir des bras. Pour faciliter l'adhérence de ces éléments rapportés, la surface de la pierre était souvent « griffée » à cet endroit, mais ce n'est pas le cas ici. Néanmoins, ces bras ont bien existé comme l'indiquent les mortaises creusées à l'extrémité des manches.

Les coiffes sont, pour l'ensemble des « princesses », d'une grande variété. Il est difficile de distinguer sur la première statuette si au chapeau se mêlent des cheveux, alors que sur la seconde les cheveux paraissent totalement enserrés dans le couvre-chef. Ce dernier, plat au sommet et anguleux sur les bords paraît, dans les deux cas, confectionné dans un matériau rigide, du feutre peut-être, et il présente une surépaisseur en pointe à l'arrière.



Il est difficile d'apprécier l'expression initiale d'un visage, quand n'en subsistent plus, comme ici, que le nez et la bouche. Quelques rares statuettes avaient des yeux incrustés de matériaux rapportés. Le plus souvent les yeux étaient incisés, avec une dépression centrale pour la pupille, ou alors le globe était indiqué par un renflement, puis vraisemblablement complété par de la peinture. Cet ajout fragile a souvent disparu donnant comme un regard aveugle aux statuettes.

Des princesses ou des déesses ?

La seule « princesse » à avoir été retrouvée complète dans un contexte archéologique précis –les autres étant issues du marché des antiquités- provenait d'une sépulture de Gonur[11]. Figurait-elle une dame de haut rang qui aurait emporté son portrait dans la tombe ? L'expression sérieuse ou triste de la plupart des statuettes pourrait étayer cette idée. Ou bien veillait-elle sur la défunte, comme une divinité des morts ? L'autre hypothèse retenue est que les « princesses » sont des déesses, et même la grande déesse de premier rang qui, dans la mythologie de l'Asie centrale, joue un rôle régulateur dans l'ordre de la nature, pacifiant les forces sauvages souvent personnifiées par des lions, des serpents ou des dragons. Un tel statut lui conférerait une apparence sereine, voire statique, les mains jointes au niveau de la taille et l'associerait au « Balafré » (**fig. 6**), dragon-serpent anthropomorphe, particulièrement redoutable et qui apparaît, par l'emploi inversé des mêmes matériaux, comme son contraire[12].

Fig. 6. *Les « princesses » représentaient peut-être des déesses ou même la grande déesse de premier rang qui jouait un rôle régulateur dans l'ordre de la nature, pacifiant les forces sauvages. Cette statuette de « balafré », particulièrement redoutable apparaîtrait comme le contraire de ces « princesses » à l'attitude très sereine et statique. Civilisation de l'Oxus ou civilisation élamite ou transélamite. Fin du IIIe ou début du IIe millénaire av. J.-C. Haut. : 11,7 cm.* Musée du Louvre.

BIOGRAPHIE

Agnès Benoit est conservateur en chef au département des Antiquités orientales du musée du Louvre, où elle est chargée des collections de l'Iran ancien. Elle a assuré la présentation des salles iraniennes avant les Perses. Egalement professeur à l'Ecole du Louvre, titulaire de la chaire d'enseignement d'Histoire générale de l'art en Antiquité orientale depuis 1994, elle vient de publier un ouvrage de synthèse de près de 700 pages intitulé Art et Archéologie. Les civilisations du Proche Orient ancien, *RMN, Paris, 2003. Elle a pour thèmes de recherche actuels la métallurgie archaïque et l'art transélamite.*

BIBLIOGRAPHIE

AMIET (Pierre), *L'Age des échanges inter-iraniens*, RMN, Paris,1986.

ARUZ (Roman) (éd.) et WALLENFELS (Ronald), *Art of the First Cities ; the third millennium B. C. from the Mediterranean to the Indus*, Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven et Londres, 2003.

BENOIT (Agnès), *Art et archéologie. Les civilisations du Proche-Orient ancien*, RMN et Ecole du Louvre, Paris, 2003.

FRANCFORT (Henri-Paul), « The central Asian dimension of the symbolic system in Bactria and Margiana », in *Antiquity,* 68, 1994, p. 406- 418.

BOTHMER (Dietrich von) (éd.), *Glories of the Past : Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1990.

CIARLA (Roberto), « The manufacture of alabaster Vessels at Shahr-I Sokhta and Mundigak in the Third Millenium B. C. : A Problem of Cultural Identity » in *Iranica*, Naples : Instituto universitario orientale, 1979, p. 319-355.

HAKEMI (Ali), LUT : Shahdad « Xabis », Teheran, 1972.

_____ « Shahdad . Archaeological Excavations of a Bronze Age Center » in *Iran*, Rome, IsMEO, 1997.

HIEBERT (Fredrik T.), *Origins of the Bronze Age Oasis Civilization in Central Asia*, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Harvard University, Cambridge, 1994.

LAMBERG-KARLOVSKY (C. C), *Excavations at Tepe Yahya, Iran, 1967-1969*. Progress Report I (by) C. C. Lamberg-Karlovsky, American School of Prehistoric Research, Harvard University, Cambridge, Massachusettes, 1970.

LIGABUE (Giancarlo) et SALVATORI (Sandro) (éd.), *Bactria, an ancient oasis civilization from the sands of Afghanistan*,Venise, 1988.

POTTIER (Marie-Hélène), *Matériel funéraire de la Bactriane méridionale de l'âge du bronze*, Editions Recherche sur les Civilisations, Paris, 1988.

ROSSI-OSMIDA (Gabriele) (ed.), *Margiana : Gonur-depe Necropolis*, Punto Edizioni, 2002.

SARIANIDI (Viktor), *Margiana and Protozoroastrism*, Athènes, 1998.

_____, *Margush. Ancient Oriental Kingdom in the Old Delta of Murghab river*, Ashgabat, 2002.

TOSI (Maurizio) et LAMBERG-KARLOVSKY (C.), « Shahr-ıSokhta et Tepe Yahya : Tracks on the Earliest History of the Iranian Plateau.», ın *East and West* 23, p. 21-53.

Catalogues de musées et d'expositions

Afghanistan. Une histoire millénaire, Musée Guimet, Paris, 2002.

Treasures of Ancient Bactria, Miho Museum, Koga-gun, 2002.

De l'Indus à l'Oxus. Archéologie de l'Asie centrale, Musée de Lattes, Montpellier, 2003.

NOTES

1. V. Sarianidi, *Margush. Ancient Oriental Kingdom in the Old Delta of Murghab river* et G. Rossi-Osmida G. (ed.), *Margiana : Gonur-depe Necropolis*.

2. Maurizio Tosi et C. Lamberg-Karlovsky, « Shahr-ı Sokhta et Tepe Yahya : Tracks on the Earliest History of the Iranian Plateau », 23, 1973, p. 21-53.

3. Roberto Ciarla, « The manufacture of alabaster vessels at Shahr-ı Sokhta and Mundigak in the third Millenium BC : a problem of cultural identity », p. 319-335.

4. C.C. Lamberg-Karlovsky, *Excavations at Tepe Yahya, Iran. 1967-1969, Progress Report I* et « The « intercultural style » carved vessels », IA, XXIII, 1988, p. 45-95.

5. Ali Hakemı, Catalogue de l'exposition *LUT, Xabis « Shahdad »* et pour la publication complète : *Shahdad. Archaeological Excavations of a Bronze Age Center in Iran*, ISMEO, Rome, 1997.

6. Pierre Amiet, *L'Age des échanges inter-iraniens*, p. 16.

7. O. W. Muscarella en dénombre 38, dont 27 appartenant à des musées et des collectionneurs. Sa liste n'est pas exhaustive mais peut être un complément utile à nos références, cat. expo. *Art of the First Cities*, p. 369, n. 7.

8. V. Sarianidi, *Margush. Ancient Oriental Kingdom in the Old Delta of Murghab river*, p. 142, pour les morceaux de vêtement et G. Rossi-Osmida G. (ed.), *Margiana : Gonur-depe Necropolis*, p. 104-107, pour la statuette complète retrouvée dans une tombe.

9. *Treasures of Ancient Bactria*, Miho Museum, n° 4, p. 230.

10. *Glories of the past. Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1990, n° 26, p. 41 et statuette du musee du Louvre récemment acquise AO 31917.

11. Cf. note n° 8.

12. Sur les liens entre les « princesses » de Bactriane et les « balafrés », cf. Agnès Benoit, *Art et archéologie. Les civilisations du Proche-Orient ancien*, p. 314-317.



L'homme de Tollund



Michel Carrier

Le 18 juin 1773, un juge et greffier danois écrivait que l'on avait trouvé dans une tourbière de Fionie, au Danemark, le corps entièrement nu d'un homme dont la tête était couverte d'un bonnet en peau de mouton, les poils à l'intérieur. Ses cheveux courts et sa barbe étaient rougis par l'acide de la tourbe, qui avait bruni et momifié sa peau. Il avait la gorge tranchée. Un enchevêtrement de branches fourchues le recouvraient et l'empêchaient probablement de revenir hanter les environs. On crut d'abord qu'il s'agissait d'un meurtre plus ou moins récent, puis on comprit que le cadavre était « très ancien », sans pouvoir apprécier le nombre de siècles qui le séparaient de ses découvreurs. Cette « momie » n'a pas été conservée.

Depuis 1640, date d'une première trouvaille, plus de mille corps d'hommes surtout, mais aussi de femmes, ont à ce jour, été découverts par les paysans s'affairant, après les semailles, à prélever de la tourbe pour se chauffer en hiver. Le Danemark arrive en tête avec près de deux cents « hommes ou femmes des tourbières », suivi du nord de l'Allemagne, de la Hollande, de la Grande-Bretagne et même de l'Irlande.

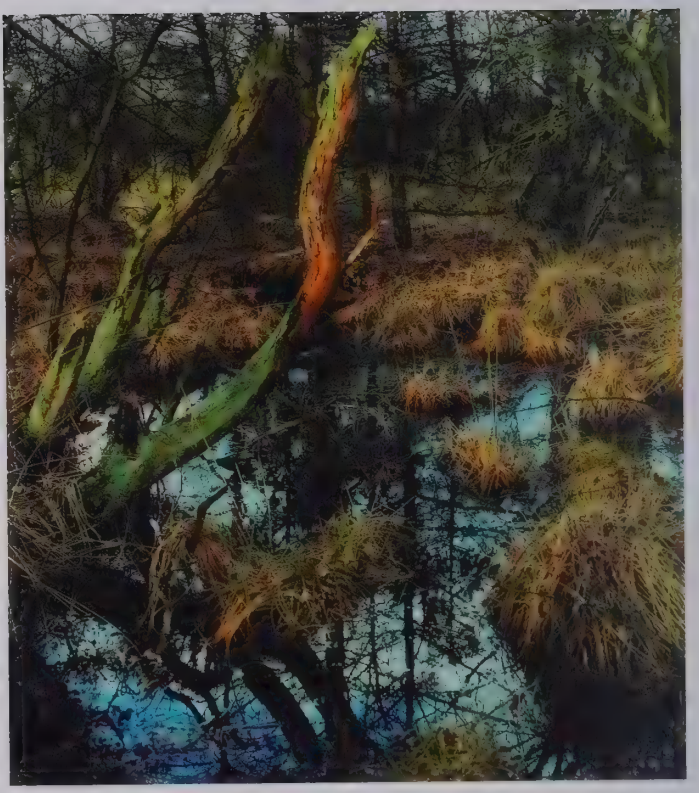


Fig.1. *Vue d'une tourbière en Allemagne, au nord de Hanovre.* Photo : Wolfgang Bartels.

Pages précédentes : *L'homme de Tollund entier qui semble dormir. Il a été sacrifié à une divinité de la fertilité au début de l'ère chrétienne.* © Musée de Silkeborg, Danemark.



Fig. 2. *La tête de l'homme de Tollund, sacrifié il y a près de deux mille ans.* © Musée de Silkeborg, Danemark.

L'acidité de la tourbe humide tanne la peau de ces individus, grâce à l'absence d'air. Il arrive toutefois que l'effet trop puissant du milieu ambiant décalcifie les os, de telle sorte que l'on ne trouve qu'une enveloppe plissée : la peau, sous laquelle subsistent le crâne, les tibias, fémurs et humérus, tout ce qui est moins compact ayant été dissout.

L'homme de la petite tourbière de Tollund

Si le monde savant fut passionné par la découverte d'un nouvel « homme des tourbières », le 8 mai 1950, ce n'est donc pas en raison de la rareté de telles trouvailles, mais parce qu'un concours de circonstances surprenant avait fait que le cadavre ne soit pas écrasé par le poids énorme de la tourbe (**pages de titre**) bien qu'il eût été enterré profondément, près de la couche de sable formant le lit de la tourbière couverte de végétation sauvage, bordée de roseaux, de broussailles et d'arbres, faisant partie d'un complexe plus important, d'une suite de petits et grands marécages où l'on récolte la tourbe en la découpant par tranches verticales depuis l'Antiquité (**fig. 1**).

L'homme de Tollund était nu, mis à part son bonnet de peau, attaché par une bride sous le menton. A première vue, son visage était paisible. Mais la corde, faite de deux liens de cuir tressés, était restée autour de son cou et pendait dans son dos. Elle attestait que sa fin avait été violente : on l'avait étranglé. Regardez bien cette face au front plissé, aux yeux clos avec force, à la bouche amère : c'est celle d'un homme supplicié, qui a souffert… La sérénité souvent vantée est probablement l'effet de sa résignation devant un sort inévitable, et peut-être honorable ? Seule la tête de cette « momie » a pu être conservée (**fig. 2**) ; elle est exposée au musée de Silkeborg, une charmante petite ville.

Un autre « étranglé », « l'homme de Borre », du nom de la tourbière où on le découvrit, n'a pas eu la même chance, si l'on peut dire. Comme presque toutes les « momies des tourbières », son corps a été déformé par la pression des masses liquides ou en voie de solidification (**fig. 4**).



Carte I : *La Germanie, selon Tacite, à la fin du I^er siècle après J.-C. Les noms des tribus nommées par l'historien latin sont en brun. Réalisée d'après la description de Tacite.*



Carte II

N.B.: Les noms des sites et des villes sont indiqués en danois.

Germains et Scandinaves, Angles, Saxons et Vikings

La Scandinavie est composée des basses terres continentales du Danemark, avec ses îles contiguës et de la péninsule qu'occupent la Norvège et la Suède. Le nom même de « Scandinavie » paraît être la forme latine d'un nom germain reconstruit par les linguistes qui ne figure dans aucun texte : « Scandinauja » (Lindow, 3). « Auja » signifie « île ». Ce serait une autre forme du nom de la région australe de la Suède, Scanie, et signifierait « l'île de Scanie ».

Des traces de présence humaine ont été trouvées, datant de la fin de la dernière grande glaciation (10 000 ans av. J.-C.). Mais vers 2000 av. J.-C., un important mouvement de population se produisit, depuis les steppes russes au nord de la mer Noire, en direction de l'Europe centrale et jusqu'au Danemark. On parle de « civilisation de la hache de combat ». C'est la première manifestation des Indo-Européens.

Vers 1000 av. J.-C., l'âge du bronze commence en « Germanie nordique », la future Scandinavie, alors qu'il a débuté au IIIe millénaire chez les Celtes. Pour l'âge du fer, les chiffres sont à peu près les mêmes que pour la Germanie proprement dite : 400 av. J.-C. à 400 ap. J.-C.
Les « grandes migrations » des Ve et VIe siècles de notre ère mettent en scène des peuples germaniques dont l'origine nordique est établie. Les Burgondes (dont le nom subsiste dans « Bourgogne ») semblent avoir eu pour patrie l'île de Bornholm. Les Goths sont originaires du Götaland en Suède, ou de l'île de Gotland, face aux côtes suédoises. Les Vandales (qui traverseront l'Espagne et finiront leur longue migration en Afrique du Nord et en Sicile) viennent de la région de Vendel en Suède et leur nom est lié à celui du Vendsyssel au Danemark. Enfin, les Angles habitaient le centre du Jutland danois, d'où ils partirent envahir l'Angleterre, suivis des Saxons, et délogèrent les anciens rois celtes (bretons).

Vers le milieu du Ier millénaire de notre ère, les habitants des actuels pays scandinaves commencèrent à forger leur propre culture, leurs langues. L'écriture dite « runique », apparaît vers le IIIe siècle de notre ère ; elle consistait en un alphabet de 24 puis 16 lettres. Entre 600 et 800 se situe la période dite « de Vendel » à la fin de laquelle se produit la première razzia viking sur l'Angleterre, puis l'installation des Normands dans le royaume fondé par les Francs, ces autres Germains. Un royaume s'apprêtait à subir les effets de ce « Drang nach Süden », lequel ne cessera qu'en... 1945 !



Fig. 3. *Stèle de Altuna (à 800 km au nord-ouest de Stockholm, province de Uppland). Epoque viking tardive (seconde moitié du XIe siècle ap. J.-C.). En haut, un personnage gravé est montré au milieu d'un bateau. De la main droite, il brandit son marteau magique : c'est le dieu Thor. De sa main gauche, il saisit un monstre, mi-serpent et mi-quadrupède, le serpent cosmique Midgard, qu'il a appâté avec une tête de bœuf, bien reconnaissable.* Eglise d'Altuna, Suède. Photo : Bengt A. Lundberg.



Fig. 4. *Tête de l'homme de la tourbière de Borre. On voit autour du cou la corde qui servit à le pendre ou à l'étrangler. Il a été très abîmé par son séjour dans la tourbe.* © National Museet, Copenhague, Danemark.



Fig. 5. *Détail d'une tapisserie du XII^e siècle représentant probablement Odin le borgne à gauche, Thor et son marteau au centre, et Frey ou Freyr, dieu de la fertilité, tenant un epi de maïs, à droite.* © The National Museum of Antiquity, Stockholm, Suède.

Scandinaves, Germains et Celtes

La mythologie que partagent Germains d'Allemagne et Germains de Scandinavie est assez bien connue, mais hélas par des textes ou épopées tardifs que nous ont légués des poètes et historiens convertis au christianisme. Elle est très différente de la mythologie celte, bien que les Germains, comme les Celtes au sud, ou les Slaves à l'est, appartiennent à la grande famille linguistique indo-européenne.

Chez les peuples nordiques, le dieu suprême était Odin, assisté de nombreuses divinités. Il se nommait Woden ou Wotan chez les Germains d'Allemagne. Son lieu de séjour bien connu était le Walhalla. Borgne, il avait, parmi ses multiples noms, celui d'Alfadr : le père des hommes (**fig. 5**).

L'historien latin Tacite (XL) parle d'une divinité de la fécondité, incarnant la Terre-Mère, nommée Nerthus, à qui l'on offrait des sacrifices humains, et que sept peuples de l'actuel Danemark adoraient (dont les Angles et les Eudoses du Jutland). Sous ce nom latinisé, il n'est pas difficile de reconnaître le radical *erth*, qui a donné *earth* en anglais, et *Erde* en allemand, soit « la Terre. » Malheureusement, aucune mention de Nerthus n'est faite dans les textes qui ont été conservés, relatifs aux dieux scandinaves.

D'aucuns ont proposé d'identifier à Nerthus la déesse de l'amour Freyia, sœur de Freyr à l'énorme phallus, d'autres son père Niörd, dispensateur de fertilité chez les Vikings. C'est oublier que les trois femmes du dieu suprême, Odin (Wodin ou Wodan-Wotan chez les Germains) incarnaient aussi la Terre, sous ses diverses apparences. Par exemple l'une d'elles, Frigg, était la « terre habitée », la terre des hommes. Enfin le mariage de « la géante » Gerd (autre représentation de la Terre) avec Freyr peut être considéré comme l'union de la terre nourricière et du dieu de la fertilité (**fig. 6**).

Le « monde barbare » des momies des tourbières

Faute d'inscriptions, on ne sait quelle piste est la bonne. Ce qui est certain, nous allons le voir, c'est que les « victimes des tourbières » étaient destinées à s'assurer la bienveillance d'une ou plusieurs divinités, en vue d'obtenir des récoltes abondantes et de nombreuses naissances dans le village ou le district.

C'est le lieu de rappeler qu'à l'époque où écrivait Tacite (vers 98 ap. J.-C.), une partie de la Germanie, au sud du Rhin et du Danube, était incorporée à l'empire romain. Les peuples vivant au nord de l'empire n'étaient pas classifiés comme « Germains » ou « Scandinaves ». Tous étaient Germains, ainsi qu'en témoigne une carte établie d'après les indications de l'historien romain. On doit toutefois se rappeler que le « monde barbare » était bien différent de celui, figé, que présente notre carte (**carte I**).

Fig. 6. *Cette pierre circulaire porte, gravée, une scène assez explicite. A gauche, une divinité masculine au phallus érigé et disproportionné tend les bras à une divinité féminine de la nature, identifiée par l'arbre placé derrière elle. Fin de l'âge du bronze ou début du premier âge du fer au Danemark, vers 500 av. J.-C.* © National Museet, Copenhague, Danemark. Photo : Lennart Larsen.





Fig. 7. *Tombeau de Théodoric à Ravenne. Fin du V^e siècle après J.-C.* © abm - archives barbier-mueller.

Les Germains

La définition de l'encyclopédie Larousse est celle-ci : « Germains. Peuple indo-européen issu de la Scandinavie méridionale. »

Tacite, qui écrivait à la fin du I^er siècle de notre ère, évoque les conflits, les batailles entre légions romaines et Germains. Mais il admet qu'il peut y avoir quelque confusion entre Celtes (il les appelle Gaulois) et Germains. « Les Gaulois ont jadis été les plus forts, écrit-il. ...Cela permet de croire que des Gaulois aient passé en Germanie. » (XXVIII) Tacite continue en parlant des Helvètes de Suisse et des Boïens (Celtes) qui ont laissé leur nom à la Bohême. Il fait la même erreur que César. En effet celui-ci croyait que les Boïens étaient venus de Gaule, pour se fixer du côté de Prague, alors qu'ils avaient émigré de l'actuelle Tchéquie vers le sud (on trouvait des Boïens du côté de Bordeaux, entre autres).

Bref, pour les contemporains, la situation n'était pas claire. Tacite n'en est pas à une contradiction près : après avoir constaté la puissance des « Gaulois » (Celtes), il dit que certains de leurs groupes se font passer pour Germains, à cause de la « mollesse » (*inertia*) des Gaulois.

On n'aurait garde d'oublier que les empereurs romains, ne pouvant repousser ces remuants voisins, ni conquérir et transformer en province romaine la Germanie, comme ils l'avaient fait pour l'Espagne, la Gaule, la Belgique, la Suisse celtiques, engagèrent des soldats germains et les autorisèrent à s'installer à l'intérieur des frontières jadis si bien gardées. Après la division du monde romain en Empire d'Orient et Empire d'Occident, le souverain de ce dernier dut transporter sa capitale de Rome à Ravenne. Là, le dernier empereur d'Occident, Romulus Augustule, fut déposé en 476 par Odoacre, le chef de sa garde, un Hérule, chef d'une tribu germanique orientale. L'usurpateur ne profita pas longtemps de ce qu'il avait saisi : le grand Théodoric, roi des Ostrogoths, le balaya rapidement et se fit bâtir à Ravenne, tout près des églises couvertes de mosaïques dorées, un énorme tombeau de pierre rappelant les tertres funéraires de ses ancêtres (photo ci-dessus). L'Empire d'Occident était aux mains des Germains.



Fig. 8. *Stèle nommée « pierre d'Ardre », du XI^e siècle de notre ère.* Visby, Gotlands Fornsal, Suède.



Fig. 9. *Boucle de ceinture en bronze appartenant à « l'art des steppes », trouvée en Mongolie occidentale. V^e-II^e siècle av. J.-C. Long. : 9,6 cm. Inv. 245-23.* Musée Barbier-Mueller.

Par exemple, dès 115 av. J.-C., les Cimbres s'étaient rués vers le sud, battant une armée romaine en Autriche, s'alliant avec les Helvètes (des Celtes), poussant jusqu'en Espagne, tandis que d'autres colonnes de guerriers se faisaient anéantir par les troupes gallo-romaines près d'Aix-en-Provence.

Ce n'est qu'au haut Moyen Age, vers le VIII^e siècle de notre ère, que les peuples nordiques, à l'époque des Vikings, perpétuèrent les cultes jadis propres à tous et créèrent une civilisation particulière, liée à l'explosion d'un art curviligne étonnant, qui n'a plus rien à voir avec l'art rudimentaire de l'âge du fer et témoigne d'inspirations orientales, résultant du contact des Goths avec les descendants des Scythes et des Sarmates et à travers eux avec le monde des steppes, ainsi qu'en témoigne la comparaison d'une stèle du XI^e siècle (**fig. 8**) avec une boucle en bronze de Mongolie (**fig. 9**). On peut noter en passant que l'importation du chaudron de Gundestrup (voir **fig. 13**) n'est pas la seule preuve d'un contact avec les Celtes. En sont les témoins cette borne d'époque viking, gravée d'un visage humain (**fig. 10**) et une tête en pierre celtique de Bohème, bien connue (**fig. 11**).

Sacrifices humains ou exécutions chez les Germains ?

Il est fort probable que des criminels, et non seulement d'innocentes victimes données aux « Puissances Invisibles », aient été tués par égorgement, pendaison ou strangulation et jetés dans une tourbière. Toutefois, on ne doit pas perdre de vue que l'idée même de « sacrifice » implique l'obligation de donner au dieu, à la déesse qu'on implore, une chose, une personne « de valeur ». Dans le cas de l'auteur d'un grave délit, il est peu probable qu'on l'ait offert à une divinité.

Des ornements en bronze, en argent et plus tard en or, des bateaux de vingt mètres de longueur contenant des armes blanches et des boucliers, des chars démontés, des corps de chiens ou autres animaux, même des enfants sacrifiés pour le bien de la communauté, ont été déposés dans les tourbières. Un clan n'a pas hésité à faire venir de fort loin et à grands frais, un magnifique chaudron d'argent, œuvre d'un orfèvre celte. A moins que ce ne soit un butin de guerre des Cimbres, remuants et belliqueux, dont le nord du Jutland était

précisément la patrie d'origine ? Il a été démonté avec soin et enterré, en guise d'offrande, près d'un grand bloc erratique dans une petite tourbière « en chaudron » non loin de celle, très grande, de Borre. Ce trésor est conservé aujourd'hui au musée de Copenhague (**fig. 13**). Nous connaissons encore par les chroniques scandinaves occidentales l'histoire d'un roi de la dynastie des Ynglinge, en Uppland (Suède) qui fut offert en sacrifice à la déesse des céréales, et pendu pour garantir une bonne récolte.

Il est remarquable que plusieurs « hommes des tourbières », dont celui de Tollund, ait eu des mains soignées, non pas calleuses, et n'aient visiblement pas été des agriculteurs. Des prêtres ? En tous cas des gens appartenant à une classe sociale à part. Le visage raffiné, distingué, de l'homme de Tollund, n'est pas fait pour nous dissuader d'avoir cette idée.

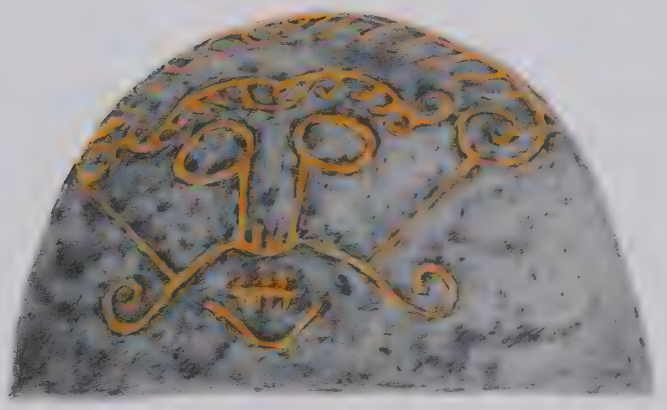


Fig. 10. *Tuyère de forgeron de Snaptun, ornée d'un visage masculin.* Forhistorisk Museum, Hojbjerg, Danemark.



Fig. 11. *Tête en pierre celtique trouvée dans l'enceinte sacrée de Msecké à Zehrovice en Bohème. II^e ou III^e siècle ap. J.-C.* Národní Muzeum, Prague.

La datation par le carbone 14 atteste que l'homme de Tollund et d'autres gens retrouvés au fond de tourbières vivaient à l'âge du fer (derniers siècles avant le Christ, et premiers siècles après lui). Quelques-unes de ces victimes propiatoires furent retenues à des piquets et parfois recouvertes de branches et fixées par des pieux, traitement que rapporte Tacite, et qu'il assigne aux seuls criminels. Comment savoir si tel corps est celui d'un délinquant ou celui de la victime d'un sacrifice aux Dieux ? Cette énigme policière n'a pas été résolue. Voici ce que dit Tacite :

> *On peut aussi accuser (un membre de la communauté) devant l'assemblée et intenter une action capitale. La distinction des peines découle du délit. Les traîtres et les transfuges sont pendus aux arbres. Les lâches, les poltrons, les gens de mœurs infâmes sont enfoncés dans la boue d'un marais avec une claie jetée sur le corps. La diversité du supplice correspond à la nécessité d'exposer le crime quand on le punit, mais de cacher la honte...*
>
> *La Germanie*, VII (trad. Jacques Perret)

Par combien de bouches ces histoires avaient-elles passé avant de parvenir à Rome ? Tacite s'inspirait, à la fin du Ier siècle ap. J.-C., de l'*Histoire des Guerres de Germanie* de Pline l'Ancien, oncle de son ami Pline le Jeune, qui avait servi comme officier en Germanie quelques décennies plus tôt. Sans doute ne saura-t-on jamais si Tacite, le dernier grand historien de l'antiquité païenne, avait lui-même voyagé dans les régions danubienne ou rhénane ? Sa courte chronique, rédigée vers 98-99 de notre ère, est une fresque brossée à larges traits. Œuvre d'un écrivain de génie, d'un historien à l'intuition pénétrante, elle n'est pas un rapport ayant une valeur ethnographique et doit donc être utilisée avec des précautions.

Les anciens récits scandinaves affirment que les sacrifices humains mentionnés dans les récits mythologiques étaient plutôt destinés au dieu suprême Odin-Woden-Wotan correspondant au « roi des dieux » romain, ce Jupiter qu'avaient adopté les Celtes de Gaule, et qui était la réplique du Zeus grec (**fig. 12**).

Or les hommes et femmes sacrifiés dans les tourbières le furent lors de la célébration de la fête de l'été, vers le mois de mai. L'examen des pollens en a apporté la preuve. La venue du « semestre d'été » était l'occasion de fêtes religieuses, de rituels particuliers. C'est ce qui doit orienter les recherches, non sur les dieux guerriers, mais sur ceux dont dépendaient les amples récoltes.





Fig. 12. *Stèle de pierre trouvée à Alskog, sur l'île de Gotland, en Suède. Sur le registre supérieur, on peut voir à droite le dieu Odin sur son cheval à huit pattes. Le registre inférieur montre un bateau viking avec ses occupants. Vers 750 ap. J.-C.*
© The Museum of National Antiquity, Stockholm, Suède. Photo : Christer Ahlin.

Etranglements et égorgements.

Deux ans après la découverte de l'homme de Tollund, la tourbière de Grauballe livra un corps bien conservé lui aussi, pourvu d'une abondante tignasse roussie par l'acidité du marais, dont la gorge avait été largement tranchée (**fig. 14**).

Les statistiques ont montré que le nombre de supplices par égorgement est plus faible que celui des pendaisons ou étranglements au moyen d'une corde. On pourrait être tenté de croire que les victimes du tranchant d'une lame étaient sacrifiées en l'honneur d'une divinité guerrière, ou du « roi des dieux », Odin, alors que l'on étranglait ceux que l'on destinait aux puissances gouvernant la fertilité ?

Cette pure conjecture est battue en brèche par le fait que toutes les victimes dont nous venons de parler ont été sacrifiées au même moment de l'année, lors de la germination, après avoir consommé un repas rituel composé d'une quantité inimaginable de végétaux...

Fig. 13. *Ce grand chaudron en argent doré trouvé à Gundestrup est fait de plaques assemblées par des agrafes et décorées « au repoussé » de scènes mythologiques celtiques, non germaniques, parmi lesquelles une représentation d'un sacrifice humain. La « Grande Déesse », ou « Terre-Mère » portant un torque est présente sur plusieurs plaques, encadrées d'oiseaux, ses attributs.* © National Museet, Copenhague, Danemark. Photo : Lennart Larsen.



Fig. 14. *Ce n'est pas sans hésitation qu'est livré au lecteur la terrible vision du corps tourmenté de l'homme de Grauballe, égorgé avant d'être enfoui dans la tourbe.*

© Musée de Moesgard, Danemark. Photo : G. Jotes.



Fig. 15. *Cette figurine en pierre, susceptible de séduire un connaisseur d'art moderne, a été trouvée en Autriche. Elle est connue sous le nom de « Vénus de Willendorf » et on lui donne 25 000 ans d'âge.* © Naturhistorisches Museum, Vienne. Photo : Alice Schumacher.

Morts au printemps

L'archéologue Glob, qui dégagea le corps enseveli depuis deux mille ans à Tollund, a insisté sur le fait que trois des hommes « momifiés », tous trois mentionnés ici (deux étranglés et un égorgé), trouvés dans des tourbières danoises en assez bon état pour que l'on puisse analyser le contenu de leur appareil digestif, avaient ingurgité avant leur mort une bouillie de céréales cultivées et sauvages, formée de plusieurs dizaines d'espèces. C'étaient précisément ces plantes dont la culture, complétée par la cueillette, permettait à une communauté villageoise de survivre, à condition d'être assez abondante.

L'homme de Tollund avait avalé un « porridge » fait d'une quarantaine de végétaux différents et l'homme de Grauballe le battait : son brouet se composait d'un mélange de soixante-six graines et plantes, cultivées ou sauvages, représentant deux fois le volume du dernier repas de l'homme de Tollund ! En 1954, la télévision anglaise fit reconstituer fidèlement la bouillie de Grauballe et la fit goûter au célèbre archéologue Sir Mortimer Wheeler. Ce dernier, avec un humour tout britannique, déclara que si l'homme avait été puni et non sacrifié, son égorgement était un châtiment exagéré ; en effet, l'ingestion de la bouillie représentait à elle seule un supplice presque intolérable, à ses yeux !



Fig. 16. *La très célèbre « Vénus de Lespugue », vieille de 25 000 ans, n'est pas seulement un document archéologique de premier ordre. C'est aussi une oeuvre d'art témoignant de l'inspiration d'un sculpteur de génie, par l'équilibre des masses formant le corps de la déesse. Cette « Vénus » a, sans contestation possible, droit au titre de « première oeuvre d'art française ».* © Musée National des Antiquités, Saint-Germain-en-Laye.



Fig. 17. *Figurine en marbre néolithique, couverte de concrétions calcaires provenant d'Asie Mineure. C'est la « grande déesse » stéatopyge, assise qui règne sur la nature. VI^e millénaire av. J.-C. Haut. : 6,8 cm. Inv. 200-98.* Musée Barbier-Mueller.

Le culte de la fertilité

Le « culte de la fertilité », déjà connu il y a 30 000 ans, inspira la création, dès l'époque des peintures murales comme celles de la grotte Chauvet ou de Lascaux, d'admirables figures féminines aux formes pulpeuses, voire obèses, au fil des millénaires (**fig. 15** et **16**).
De telles « idoles » avaient certainement pour objectif de rendre les femmes aptes à enfanter une nombreuse progéniture, et peut-être à favoriser la chasse, sans laquelle le groupe dépérissait et d'assurer de fructueuses cueillettes de baies, ou racines sauvages comestibles.

Dès l'époque néolithique et les débuts de l'agriculture, le rôle des « déesses » de la fertilité fut toujours d'assurer des naissances heureuses, la multiplication du bétail, mais surtout de garantir des conditions atmosphériques aidant la croissance des céréales, tubercules ou autres légumes : suffisamment de pluie, mais du soleil aussi (**fig. 17, 18** et **20**).

A l'époque de l'homme de Tollund, on portait encore couramment en Scandinavie de petites amulettes représentant la « grande déesse » réduite à l'essentiel : une petite tête, deux énormes seins et un ventre de dimension égale à celle des seins (**fig. 19**).



Fig. 19. *Cette charmante amulette de bronze, parfaitement pensée, représente la « déesse-mère », dispensatrice régnant sur les naissances et le bon développement des plantes nourricières. Le visage est esquissé, les deux vastes seins « en bouclier » sont complétés par un ventre de même dimension, suggérant une femme enceinte. Ce type de « charmes » a été retrouvé en assez grand nombre. Il date du deuxième âge du fer nordique : de la naissance du Christ à 400 environ.* © National Museet, Copenhague, Danemark.



Fig. 20. *Figurine en bronze représentant une femme au sexe bien marqué, les bras sous les seins, attitude fréquente chez les « déesses-mères ». Trouvée au Danemark dans la tourbière de Viksö, elle date de l'âge du bronze moyen à tardif (vers 700 à 500 av. J.-C.)* © National Museet, Copenhague, Danemark. Photo : Lennart Larsen.

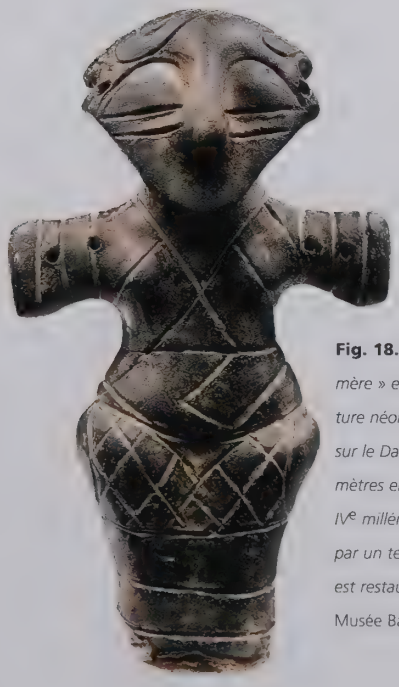


Fig. 18. *« Déesse-terre » ou « grande-mère » en terre-cuite appartenant à la culture néolithique de Vinča, du nom d'un site sur le Danube, à une quinzaine de kilomètres en amont de Belgrade. Elle date du IV^e millénaire avant J.-C., date confirmée par un test de thermoluminescence (un bras est restauré). Haut. : 15 cm. Inv. 200-30.* Musée Barbier-Mueller.



Fig. 21. *Char reconstitué de la tourbière de Dejbjerg, au Jutland occidental. On a trouvé plusieurs chariots entiers, démontés et parfois des amoncellements de roues, déposées comme offrandes dans la tourbe.* © National Museet, Copenhague, Danemark. Photo : Lennart Larsen.

La composition de la bouillie offerte à l'homme de Tollund et à ses malheureux congénères relevait à n'en pas douter d'un rituel qu'on a cru pouvoir reconstituer ainsi : une effigie ou un objet symbolisant la « grande déesse » était promené, lors de la « grande fête de l'été », sur un char, comme le raconte Tacite (XL), le dépôt dans les tourbières de nombreux chars démontés étant bien attesté (**fig. 21**).

L'archéologue Glob, « père » de l'homme de Tollund, ne croyait pas, pour la Germanie septentrionale, à la très grande antiquité et à la persistance d'une divinité féminine régnant sur la fertilité. Il pensait, malgré l'existence des « Vénus » paléolithiques et néolithiques, que ce rôle était dévolu jusqu'à l'âge du bronze à un dieu, et que celui-ci avait peu à peu cédé le pas à sa compagne. D'où la nécessité de la présence d'un homme aux côtés de la déesse, lors de la « grande fête ».

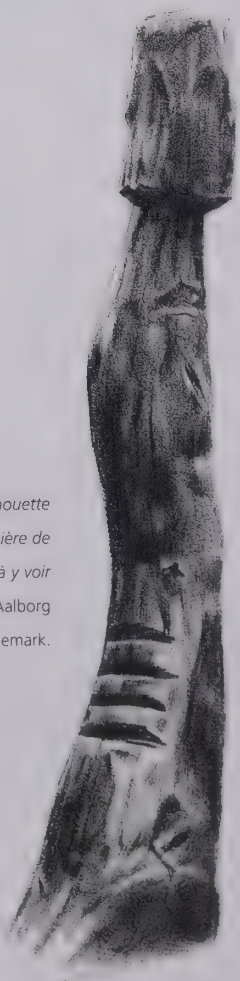


Fig. 22. *Cette sculpture évoquant une silhouette humaine a été trouvée dans la tourbière de Rebild. L'archéologue Glob n'hésitait pas à y voir une effigie de la déesse Freya.* © Aalborg Historiske Museum, Danemark.

Cet homme était le prêtre (non un esclave comme le croyait Tacite, XL), accomplissant les rituels appropriés. Il « jouait le rôle de la divinité masculine », dit Glob avec audace, car il pouvait être prêtre sans incarner une divinité. Humain devenu dieu le temps d'une cérémonie, il ne lui était plus possible de regagner ce bas monde, doit-on conclure, si l'on adopte cette théorie séduisante. Après un repas sacré, ayant peut-être avalé un produit sédatif, il était mis à mort par strangulation ou égorgement.

Ce sacrifice de l'officiant, même en faisant abstraction de la proposition de Glob, reste très vraisemblable. Il n'est pas moins vraisemblable que les prêtres aient été choisis dans des familles aristocratiques, dans l'entourage du chef, d'un prince. Dans les sociétés « primitives », comme dans la France de l'Ancien Régime, le chef politique avait une relation spéciale avec le monde divin.

Effigies de divinités dans les tourbières

Tacite doit être lu attentivement. Il nous dit : « *enfermer les dieux entre des murs ou les représenter sous quelque apparence humaine semble* (aux Germains) *peu convenable à la grandeur des habitants du ciel* » (IX). Un peu auparavant, il nous montre que ces Germains « *portent à la bataille des images et emblèmes qu'ils tirent des bois sacrés* » (VII). Il se peut que ces « images » soient celles d'animaux emblématiques de certaines divinités, comme le sanglier pour Freyr. Sinon, l'historien latin se contredit.



Fig. 23. *Divinité masculine taillée dans une souche de chêne, dont les membres contorsionnés sont surmontés d'un visage barbu. Tourbière de Broddenberg, Danemark, premiers siècles de notre ère.* © National Museet, Copenhague, Danemark. Photo : Lennart Larsen.

Quoiqu'il en soit, Tacite, à peu près contemporain des hommes de Tollund et Grauballe, se trompait en ce qui concerne l'absence d'effigies « d'apparence humaine ». Si les Germains de l'âge du fer ne partagaient pas le talent d'autres peuples de langues indo-européennes pour la sculpture, s'ils ne comptaient aucun artiste comparable à ceux des Grecs, des Romains, voire des Celtes, plus modestes, ils confectionnaient néanmoins de rustiques images de leur divinités. Aucune d'entre elles ne laisse entrevoir ce que sera, quelques siècles plus tard (voir encadré sur les Germains et les Scandinaves, p.52), l'art foisonnant des Vikings, résultant, on l'a dit, d'un contact, par l'intermédiaire des Goths, avec le monde des steppes qui s'étendent de la Hongrie à la Chine.

Des poteaux en bois presque informes sont dotés d'une fente, organe sexuel féminin, en leur milieu. Sont-ce des représentations de Freya, ou de Gerd, dont le mari Freyr, deviendra le dieu viking de la fertilité ? Selon certains auteurs, les entailles horizontales sur le ventre, seraient les plis résultant d'innombrables grossesses (**fig. 22**).

Une sculpture moins schématique, représentant un homme barbu est considérée par Glob comme une divinité de la fécondité, à laquelle il ne donne pas de nom (**fig. 23**). Serait-ce Freyr, dont Snorri Sturluson écrivait dans son *Edda* : « *Freyr est le plus glorieux des Ases* (divinités du plus haut niveau). *Il a pouvoir sur la pluie et l'éclat du soleil, et par là, sur les fruits de la terre et il est bon de l'invoquer pour la prospérité…* » ?

Parfois ces « images divines » consistaient en un piquet grossièrement façonné en forme de phallus, servant à une sorte particulière de culte de la fertilité, loin de la déesse-mère (**fig. 24**).

Ce qui est certain, c'est que ces sculptures, sans manquer d'une certaine force d'expression, sont largement inférieures, sur le plan de la création esthétique, aux œuvres issues de quelques cultures contemporaines comme celles des Inuit (Esquimaux), des céramistes du nord du Nigéria, des fondeurs de bronze de Ban Chiang en Thaïlande, ou des Indiens des forêts de l'est des USA (si mal connus en Europe), car on ne songe même pas à comparer les effigies divines germaines aux



Fig. 24. *On ignore le nom du dieu auquel était consacré cet autel, marqué par un tronc de forme vaguement phallique, découvert dans la tourbière de Spangeholm, tout au nord du Jutland, dans le pays que Tacite nous donne pour être la patrie des redoutables Cimbres. Le robuste pieu n'avait que 64 cm de hauteur. Il témoigne de la ferveur des paysans du Jutland, qui accumulèrent tout autour une quarantaine de grands récipients de céramique dans lesquels le dieu devait recevoir des offrandes. Il est évident que l'on se trouve devant une autre forme de culte de la fertilité dont le phallus (dispensateur de vie) est le symbole.* © National Museet, Copenhague, Danemark.

réalisations des sculpteurs à peu près contemporains issus de civilisations de la grandeur de celles des Mayas, des Gréco-Romains ou des Chinois, sans parler de la Mésopotamie et de l'Egypte, pays ayant atteint des sommets culturels deux mille cinq cents ans plus tôt !

Odin, le puissant dieu nordique Thor, tueur de « géants » (Donar chez les Germains), Freyr et tant d'autres figures mythologiques furent largement portraiturés par les Vikings, cinq à sept siècles après le sacrifice de l'homme de Tollund (voir par exemple les **fig. 5** et **12**). Et si les compétences de chaque divinité s'élargirent avec les épopées composées par les scaldes (poètes), ou se modifièrent, il n'y a aucun doute que ces faiseurs s'abreuvèrent aux antiques sources de la tradition germanique, propre à des peuples dont Tacite ne cessa de vanter la pureté des mœurs, la rectitude morale, la loyauté, le désintéressement, en regard de la décadence de la Rome impériale, qualités que l'on peut aisément lire sur le beau visage de l'homme de Tollund.

BIOGRAPHIE

Michel Carrier, journaliste et historien, est membre du comité de rédaction de Arts & Cultures. *Depuis 1978, il a écrit un grand nombre d'articles et réalisé des interviews, la dernière étant celle du célèbre collectionneur franco-canadien, Guy Joussemet. Dans notre dernier numéro, il avait compté par le menu la découverte d'Ötzi, un chasseur de l'époque néolithique, momifié par un glacier tyrolien.*

BIBLIOGRAPHIE

BOYER (Régis), *L'Art viking,* Tournai, La Renaissance du livre, 2001.

DEROLEZ (R. L. M.), *Les Dieux et la religion des Germains,* Paris, Payot, 1962.

GLOB (P.V.), *Les Hommes des tourbières,* coll. résurrection du passé, Paris, Fayard, 1965.

HACHMANN (Rolf), *Les Germains,* coll. archaeologia mundi, Genève, Nagel, 1971.

LINDOW (John), *Norse Mythology, A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs,* Oxford Universtity Press, 2001.

STURLUSON (Snorri), *L'Edda, récits de mythologie nordique,* coll. L'aube des peuples, Paris, Gallimard, 1991.

TACITE, *La Germanie,* texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1949.



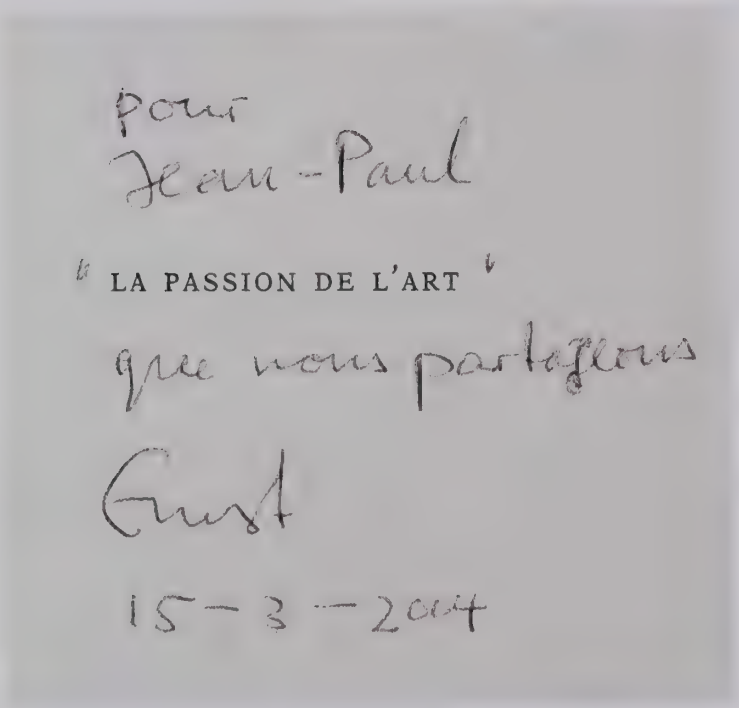
Ernst Beyeler et les arts lointains



Jean Paul Barbier-Mueller



Fig. 1.



La fondation Beyeler

On nous enseignait jadis qu'il y avait quatre sortes de Suisses : les germanophones, les francophones, les italophones et les réthophones, autrement dit les habitants du canton des Grisons.

Un magicien, aujourd'hui juvénile octogénaire, a bousculé cette notion qui semblait devoir durer aussi longtemps que la Confédération Helvétique n'aurait pas accepté la Slovénie ou la Catalogne comme canton.

Aujourd'hui, les Suisses n'appartiennent plus qu'à deux espèces : ceux qui ont visité la fondation Beyeler et ceux qui n'ont pas accompli ce pélerinage. On distingue au premier coup d'œil ceux qui ont visité la fondation Beyeler. Ils ont l'œil brillant des découvreurs, la bouche encore arrondie par l'étonnement, et ils marchent à reculons, comme s'ils espéraient conserver le plus longtemps possible, gravée dans leur rétine, l'image du bijou d'architecture, œuvre du tandem Ernst Beyeler -Renzo Piano (**pages de titre**), et plus fortement encore, le souvenir du contenu de ce qui est un des plus importants musées d'art moderne du monde, créé par un ancien apprenti-libraire, qu'une bonne fée dota d'un amour du Beau, d'une folie à jamais transmise aux citoyens de Bâle, admis « ex officio » dans le club que président les Florentins...

Fig. 1. *De gauche à droite : Ernst Beyeler, Jean Paul Barbier-Mueller et William Rubin visitant l'exposition « Schweizer Kunst in der Sammlung Josef Mueller » en 1973.* abm - archives barbier-mueller.

Fig. 2. *Cette statutette en céramique de la culture dite « d'Amlash » (région de Guilan, sud-ouest de la Mer Caspienne, Iran) se trouvait sur la couverture d'une exposition consacrée à cet art par la galerie Beyeler.*



Fig. 2.

Un condottiere, doublé d'un joueur de poker

Ernst fut l'ami de mon beau-père et de ma femme, avant de devenir le mien, il y a quelques décennies (**fig. 1**). Partageant la même frénésie, qu'il préfère appeler plus modestement « passion », nous nous sommes souvent compris à demi-mot. N'étions-nous pas tous deux des hommes d'affaires égarés dans le monde de l'art ?

Pour dire la vérité, Ernst avait eu moins de distance à franchir. Il m'a raconté comment il entra, tout jeune, au service d'un ancien négociant en vins, un Juif allemand devenu bouddhiste, nommé Oskar Schloss. Désireux de se retirer dans un couvent à Ceylan ou au Tibet, l'homme, qui voyageait avec des malles de livres, s'arrêta en chemin sur les flancs d'une montagne suisse. Qu'y faire d'autre que skier ? Il skia, se cassa la jambe, fut hospitalisé, tomba amoureux de son infirmière. Il décida de s'installer à Bâle où il ouvrit une librairie. La boutique qu'il choisit est depuis soixante ans celle dont Beyeler fit une plaque tournante du commerce international d'œuvres d'art moderne et contemporain.



Fig. 3. *Picasso tenant sa guitare en tôle de fer (1912). A droite, Ernst Beyeler qui l'introduisit auprès du peintre William Rubin (tout à droite), alors conservateur du département de peintures au MoMA. Picasso ne voulait pas vendre cette guitare. Les deux compères imaginaient lui offrir en échange un tableau de Cézanne. Le peintre réfléchit et refusa le Cézanne parce qu'il en avait un plus beau. Il finit par faire don de sa guitare au MoMA.* © Fondation Beyeler.

En 1945, Schloss mourut. Les livres causaient un immense problème à Ernst : il les lisait ! Mais cela ne nourrit pas son homme. La librairie possédant quelques gravures et dessins, il organisa une exposition d'estampes japonaises, puis, sa curiosité croissant, il montra des gravures de Rembrandt, de l'art africain vers lequel son goût pour ce qui est instinctif le portait, et même des pièces de fouilles iraniennes (**fig. 2**). Ces expériences, dit-il aujourd'hui avec sérénité, lui permirent de comprendre que l'on ne peut pas vendre quoi que ce soit sans avoir « l'autorité de l'expertise ».

En 1951, les bouquins ayant enfin été liquidés, il monta sa première grande exposition, où figuraient des tableaux de Bonnard, Picasso et Matisse.

L'envolée

Des banques, de grands collectionneurs soutinrent ce personnage assez habile pour séduire Picasso (**fig. 3**) et lui acheter, en 1957, vingt-six tableaux d'un coup, choisis dans une remise où se trouvaient plus de huit-cents toiles ! Il devint (ne soyons pas timides, et échappons pour une fois à l'*understatement* calviniste ! Usons de comparaisons éclatantes...) le Carnegie de l'art moderne, le Rockefeller de la sculpture contemporaine, l'Alexandre de la bataille faisant rage entre marchands américains et européens.

Qui ne connaît ses coups d'éclat ? Le rapatriement de cent peintures de Klee égarées aux USA, puis de quatre-vingt-dix œuvres d'Alberto Giacometti, dont les trois-quart formèrent le fonds, entièrement financé par des personnes privées et appartenant à la fondation Giacometti, dont s'enorgueillit le Kunsthaus de Zurich (**fig. 4**). Trois ans plus tard, m'a raconté Ernst, une seule pièce d'Alberto se vendait à New York, au prix payé par la fondation pour le tout !

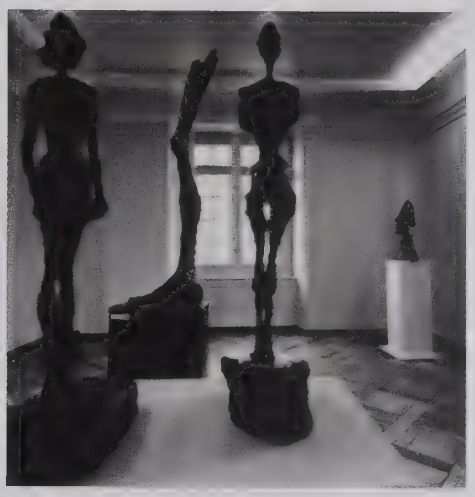


Fig. 4. *Vue partielle de la phénoménale collection de Giacometti de Zurich acquise sur l'insistance de Beyeler.*
© Ringier Dokumentationszentrum, Zürich.

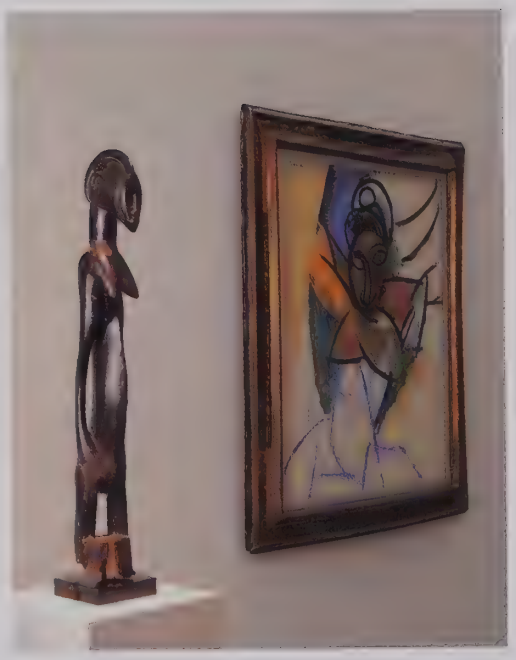


Fig. 5.

Fig. 5. *Ernst Beyeler, l'homme des affinités instinctives ou électives. A gauche, une statue des Senufo du nord de la Côte d'Ivoire est placée à côté d'une peinture très forte quoique inachevée de Picasso de la période des « Demoiselles d'Avignon » (1907).* Photo : studio Ferrazzini-Bouchet.

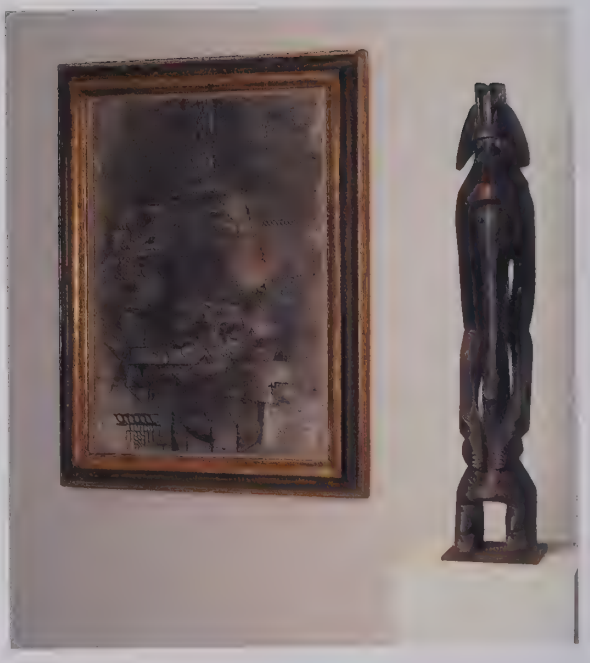


Fig. 6.

Fig. 6. *La plus belle statue mumuye connue (nord-est du Nigeria) à côté d'une oeuvre de l'époque cubiste analytique de Picasso (1910-1912).* Photo : studio Ferrazzini-Bouchet.

Regard sur les « arts lointains »

Voyez autour de vous et contemplez les historiens de l'art, les directeurs de musées orientés vers des choix esthétiques se contorsionner pour éviter les termes péjoratifs : « art nègre », « arts primitifs », « arts tribaux » et plus récemment « arts premiers ».

Mon vieil ami Jean-François Revel ricanait : « S'il y a des arts premiers, dites-moi donc ce que sont les arts derniers ? » Question si vache que le futur musée des arts premiers de Paris, a renoncé à cette appellation controversée pour se nommer en toute simplicité : « musée du quai Branly ».

Ernst Beyeler se fiche de ces ergotages comme de sa première rame d'aviron, sport auquel il est resté fidèle plus d'un demi-siècle. Pour lui, masques américains, fétiches africains, sculptures océaniennes se classent dans ce que Félix Fénéon (qui en fut l'un des premiers collectionneurs) nommait « les arts lointains ». Eloignés de nous par les siècles, par les kilomètres ou par les deux.

Vers 1957, Ernst fit la connaissance de Patricia Withofs, une jeune femme australienne blonde, très belle, et courageuse. Avant même cette rencontre, elle avait débarqué dans le petit appartement que j'occupais avec ma femme et le premier de mes fils, à Genève, se recommandant d'un marchand à qui j'avais acheté un bouclier et un masque pour des prix très modiques, et néanmoins incompatibles avec le budget d'un juriste au service d'une grande banque. Elle nous charma, si bien qu'elle parvint à me céder une petite cuiller africaine sans grand intérêt, promettant que cette prise de contact serait le début d'un important « courant d'affaires », car elle devinait en moi l'étoffe d'un futur collectionneur. A défaut de proposer des objets sublimes, elle savait parler aux hommes, fichtre, oui !

Pour dire la vérité, je ne lui achetai plus jamais rien, jusqu'à sa mort douloureuse, survenue après une longue maladie, en 1999. Je ne pouvais lui en vouloir, car elle avait trouvé en Beyeler celui qui allait l'épauler, durant plus de trente années, lui permettant de devenir une grande marchande. En retour, elle aida Ernst à constituer une collection d'art africain de qualité, pour l'en débarrasser entre 1975 et 1978, quand il estima qu'il ne pouvait courir deux lièvres à la fois. Dès lors, elle s'acharna à lui procurer, en nombre limité, un petit groupe d'objets, dont les amateurs d'art occidental visitant la fondation de Bâle, ne perçoivent que rarement la qualité exceptionnelle.

Telle est la vraie raison de cet article, pour lequel je suis retourné à Bâle, mettre mon ami sur le gril. Au cours d'un déjeuner dans l'auberge qu'exploite, dans une dépendance, un couple sympathique, je l'ai bombardé de questions, n'obtenant pas toujours les réponses que je souhaitais.

Il ressort néanmoins de ses réponses que Patricia Withofs lui proposait ce qu'elle trouvait, sans jamais pouvoir imposer ses préférences à son mécène. Il choisit lui-même les quelques masques et statues admirables qu'il présente, quand cela lui chante, parmi les Rothko, les Kandinsky, les Rouault, les Cubistes, en fonction d'affinités instinctives sur lesquelles il n'aime guère s'expliquer (**fig. 5 et 6**).



Fig. 7. *Cette grande statue de Nouvelle-Guinée, oeuvre d'un sculpteur biwat est un des chefs-d'oeuvre de l'art océanien. Il regarde les visiteurs de la fondation Beyeler avec un sourire féroce. Haut. : 197 cm.* © Fondation Beyeler.



La fondation Beyeler et l'art « primitif »

A-t-il pensé à ce mélange, au moment où lui est venu l'idée d'une fondation ? Je ne le crois pas. A l'en croire, le premier projet d'une installation permanente lui serait venu au début des années 70, période au cours de laquelle il vendit beaucoup de toiles « de musée », dont il racheta certaines plus tard, la décision de bâtir étant prise. Le projet définitif ne naquit, m'a-t-il dit, que vers 1980. A ce moment là, il avait déjà payé le prix fort pour quelques pièces « primitives » majeures. Dès 1990, il possédait la grande figure Biwat (**fig. 7**), astucieusement échangée au Museum der Kulturen de Bâle contre un bouchon de flûte de même provenance, ayant appartenu au célèbre collectionneur bâlois Lorenz Eckert, que Patricia Withofs avait su soutirer à son fils et héritier.

Il avait aussi acquis la plus belle statue africaine de l'ethnie mumuye (Nigeria) que l'on connaisse (**fig. 8**), « inventée » jadis par Philippe Guimiot, payant un prix que l'on jugea exorbitant à l'époque, et que deux ou trois collectionneurs de ma connaissance doubleraient volontiers.

Avant qu'il ne se résolve à construire son musée, Ernst, on l'oublie parfois, songea à confier sa collection à une institution existante. S'il renonça à poursuivre les négociations entamées avec le Kunstmuseum de la ville de Bâle, c'est parce que dans un tel cadre, les œuvres « primitives » auraient difficilement pu être admises et qu'elles « constituent pour lui un contrepoids séduisant à l'art occidental » (**fig. 9**).

Cette remarque est fondamentale pour la compréhension de la démarche de Beyeler. Rebuté par la « philosophie de l'art », adepte enthousiaste de ce philosophe allemand pour lequel il fallait se taire devant une œuvre d'art, avec le respect dévolu à une personne de qualité supérieure, il préfère citer des remarques cueillies sur les lèvres des artistes, que de faire étudier longuement le pourquoi de la création d'un tableau ou d'une sculpture. Je ne serais pas étonné qu'il

Fig. 8. *Cette photo permet de mieux apprécier les qualités plastiques étonnantes de l'effigie mumuye déjà présentée dans la fig. 6. Elle fut acquise d'un collectionneur américain qui la garda une trentaine d'années après l'avoir achetée à Philippe Guimiot l'un des plus grands connaisseurs de la deuxième moitié du XX^e siècle*

© Fondation Beyeler



Fig. 9. *L'univers magique d'Ernst Beyeler est peuplé, entre autres, de statuettes précolombiennes. La juxtaposition du portrait de Paul Guillaume par Modigliani et d'une oeuvre de Rothko donne une idée de l'étendue de son goût.* © Fondation Beyeler.

sache peu de chose, en ce qui concerne le contexte de la création de nombre des chefs-d'œuvre africains et océaniens, dont plusieurs proviennent de son ami William Rubin. Avait-il hanté les musées allemands (Hambourg entre autres) où sont conservées de telles sculptures, dont il n'existe que quelques-unes en mains privées ? Cela me surprendrait. Son œil a décelé le chef-d'œuvre, sans nul besoin de voir les objets de même espèce, la plupart moins inspirés, que les « experts » connaissent par cœur.



Fig. 10. *Cette statue bembe appartient à un tout petit groupe. Elle était autrefois assise à l'extrémité d'un tambour rongé par la vermine.* © Fondation Beyeler.



Fig. 11.

Un cyclope à Bâle

Quand on le connaît bien, on a le sentiment qu'Ernst Beyeler est servi par un œil immense, logé au milieu du front d'un formidable connaisseur, au surplus pourvu d'un flair étonnant. Ce n'est pas un livresque, bien que sa culture m'étonne toujours. Il n'est pas architecte non plus, mais Renzo Piano, maître dans son domaine, a reconnu qu'Ernst avait inventé certaines astuces qui n'augmentent pas seulement la facilité de l'exploitation d'un musée, mais facilitent l'accès du regard à une œuvre d'art, mariant une évidente efficacité fonctionnelle à l'esthétique du bâtiment.

S'il vous arrive, vous qui appartenez à cette catégorie de sous-Suisses n'ayant pas encore vu ce qui fait courir les foules du monde entier vers Bâle, de vous rendre dans cette ville et d'emprunter le tramway allant à Riehen, n'oubliez pas que les sculptures océaniennes (**fig. 7** et **13**), africaines (**fig. 5**, **6**, **8** et **10**) que vous verrez, avec de la chance, disposées sur des socles, ne sont pas l'indice d'une fantaisie du maître des lieux. Ni nains de jardins, ni éléments de décoration, ces sculptures « primitives » s'exhibent sans complexes entre un Picasso cubiste et un Braque, à égalité avec ces maîtres dont nous révérons la mémoire en raison du rôle qu'ils ont joué dans l'histoire de la peinture du XX^{e} siècle.

L'art africain, en dehors de ses qualités d'invention et de ses réussites plastiques, méritait la place que lui a donnée Ernst. Nos maîtres occidentaux n'ont-ils pas reçu de ces sculptures « fonctionnelles » une « leçon de courage » en même temps qu'ils leur empruntaient des solutions plastiques, comme en témoigne le trou de la guitare de Picasso, figuré par un cylindre saillant, directement inspiré d'un masque grebo, par exemple, aux yeux tubulaires, selon l'aveu même du Malaguène (**fig. 11** et **12**).

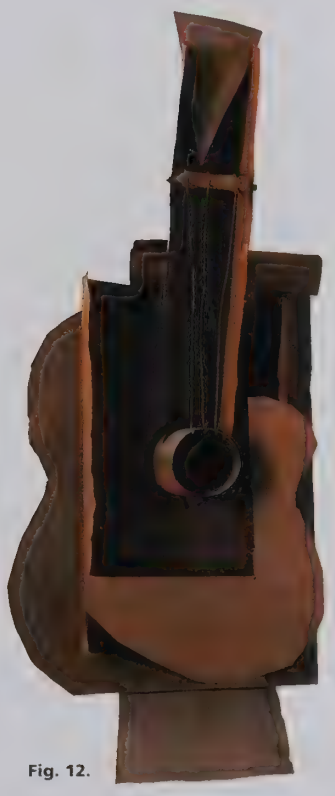


Fig. 12.

Fig. 11 et 12. *Le trou de la guitare de Picasso (voir fig. 3) représenté par un cylindre saillant est inspiré du traitement donné par le sculpteur africain aux yeux d'un masque grebo de Côte d'Ivoire (en haut à gauche) que possédait l'artiste. C'est un exemple presque unique d'aveu par le peintre d'un emprunt aux Africains. Il répondait plus volontiers ▪ l'art nègre, connaît pas ! ▪*

© fig. 11 : RMN, Paris (pour le musée Picasso, Paris).
© fig. 12 : Scala Archives, Florence (pour le MoMA, New York).



Dans son écrin de feuillage, derrière ses façades zébrées par les reflets de la pièce d'eau (**pages de titre**) la fondation Beyeler porte en elle un message d'espoir inouï : ses visiteurs en sortent unis par un désir commun du Beau qui devrait se transformer en tranquillité contemplative, en méditation nourrie de riches souvenirs.

Néanmoins, la sérénité n'est pas faite d'un calme béat. Un homme comme Ernst Beyeler nous apprend que l'on peut « vivre dangereusement » par les yeux, faire son miel de ce qui est le plus opposé à ses prédilections habituelles. Quoi de plus éloigné de l'œuvre de Picasso, figure centrale de la fondation de Riehen, que le grand masque esquimau (**fig. 14**) acheté à l'incontournable Bill Rubin ? Rien de commun entre la densité des œuvres sortant des mains et de l'imagination « picassiennes », et la légèreté subtile de ce visage de bois fin, encore allégé par des ajours féeriques, qualités qui se retrouvent, en trois dimensions, dans l'extraordinaire masque océanien (peut-être le plus beau connu de ce type) fait de moëlle végétale ligaturée au moyen de fibres. Seuls le nez, la bouche et les oreilles ont été sculptés dans un bois tendre, puis peints (**fig. 13**).

Fig. 13. *Ce masque des Sulka de l'est de la Nouvelle-Bretagne (Mélanésie) est dans un état de conservation étonnant. Il est en effet formé d'une accumulation de boudins naturels de moëlle végétale, peinte au moyen de couleurs végétales elles aussi. Seuls le nez, les oreilles et la bouche sont en bois. Collectionné au début du XX^e siècle, il a fait partie de ces objets sortis en masse des collections d'Allemagne de l'Est à l'époque communiste. On ne doit pas s'étonner que ce chef-d'oeuvre ait appartenu à William Rubin avant de trouver un refuge à la fondation Beyeler.* © Fondation Beyeler.

Quel amateur passionné du cubisme, l'admirateur de Rothko, le fou de Klee, le fondateur du culte de Tobey, pas plus que beaucoup d'autres, n'ont choisi ces deux chefs-d'œuvre en particulier est un sujet de réflexion précédant l'admiration que l'on ne peut manquer d'éprouver pour un tel éclectisme.

De tels choix relèvent bien sûr d'une leçon de courage, mentionnée plus haut. La présence d'une douzaine d'œuvres « primitives » au sein d'une collection de peintures modernes, la qualité stupéfiante de ces œuvres, leur diversité, leur fonction d'étapes permettant au regard de se reposer après une série de tableaux à scruter, un bar, un engagement confiant. Grâce à la fondation Beyeler, grâce à l'absence d'idées préconçues de son créateur, tout individu qui en franchit le seuil peut se convaincre que le monde de la peinture et de la sculpture ignore les frontières, les modes, les codes, les dictatures. Aimer l'art à la manière d'Ernst Beyeler, c'est rendre dans la discrétion et l'absence de fanatisme un véritable culte à la liberté.



Fig. 14. *Au début des années 80, un marchand de New York était propriétaire de ce masque exceptionnel de la tribu des Kuskokwim et le prêta au MoMA à l'occasion de l'exposition « Primitivism in 20th Century Art ». On le retrouve un peu plus tard dans la collection de William Rubin qui ne put résister à la froide ténacité de son ami Beyeler et l'acheta.* © Fondation Beyeler



L'enfance de l'art

« Ne les caressez pas trop, tout de même », me dit Jean Paul Barbier-Mueller, un peu inquiet, peut-être jaloux, comme si la peau de statuettes était plus fragile que celle des humains, ou comme s'il se repentait, l'air de rien, d'avoir attiré mon attention sur la grâce de leur cambrure respective. « Voyez le dessin des fesses, c'est extraordinaire ! On s'attend à un dos tout plat, et la main découvre une rondeur exquise… »

En effet. Les lignes simples de la déesse de Nukuoro dessinent jusqu'aux détails un postérieur inattendu ; et l'allure insolente et rudimentaire de l'idole sarde esquisse, au bas du dos, la courbe indéniable d'une croupe… Même si l'œil amoureux du collectionneur (ou de son disciple) est comme un toucher plus lointain, même si, selon Diderot, le regard est un organe sur lequel « l'air fait l'effet d'un bâton sur la main », il ne suffit pas de les contempler pour les trouver magnifiques ; il faut les toucher (la paume un peu moite) pour les voir vraiment, et sentir sous le grain le travail sensuel d'un artiste sans nom. Les fesses têtues de l'une et la cambrure insolente de l'autre sont la signature du sculpteur anonyme. Si les statuettes étaient des phrases, le bas de leur dos serait une virgule, un point de suspension, ou un trait d'union, peut-être, entre le collectionneur – cet artiste sans œuvre – et la statuette – chef-d'œuvre en quête d'auteur –… Mais le plus étonnant reste que c'est la micronésienne (Nukuoro) dont les fesses sont sculptées – alors que le reste de son corps trop lisse baigne platement dans l'esprit comme un filet dans la mer –, et que c'est la petite sarde d'Ozieri qui laisse entrevoir – comme un souvenir ou un espoir – le soupçon d'une hanche, alors qu'elle exprime, de tous côtés, l'exubérance et l'impudeur…

En d'autres termes, soit vous oubliez ce que je viens de vous dire, soit vous ne lisez pas les pages qui suivent.

Raphaël Enthoven

« Il faut éveiller en nous tous les enfants endormis ».
Leibniz

Est-ce le nez de l'une, qui lui mange le visage ? Ou le visage de l'autre, dont il ne reste qu'un trait ? Chaque fois que je regarde, tour à tour, la femme de bois aux pieds enfouis, et l'idole d'albâtre au nez saillant, l'envie me prend de les appeler par leur prénom : Ozieri est sarde, Nukuoro micronésienne, et bien que n'ayant pas de bouches, je soupçonne ces fétiches dissemblables d'avoir beaucoup à se dire, et d'être faits pour s'entendre…

Les bras apparents de Nukuoro lui font tomber les épaules ; les épaules carrées d'Ozieri lui font croiser des bras invisibles. L'une est grande mais elle a les pieds sur terre et des jambes minuscules ; l'autre est petite mais fière, et elle a, sous les fesses, comme la queue phalliforme d'une sirène. Aveugles enfin toutes les deux, elles dressent à l'horizon des mines impassibles et des silhouettes gracieuses.

Des mains qui leur ont donné le jour, de la fantaisie qui les unit, il reste des failles dans la matière, des césures dans le dos, un sein pourri, et des crevasses aussi, qui cisaillent leurs épidermes froids. Les corps sommaires sont farcis de détails qu'il faut toucher pour comprendre. Le dos, les seins, le nez d'Ozieri transpercent l'albâtre de sa peau, tandis que sous la main du collectionneur amoureux, le nombril, les fesses, la poitrine ou les hanches de Nukuoro émergent à tâtons… La joue droite d'Ozieri est souillée par des entailles noircies, la mâchoire de Nukuoro a une cicatrice entre l'oreille (absente) et un menton parfait. Quand la forme est simple, les péripéties de la matière sont d'autant plus perceptibles ; quand l'apparence est lisse, elle est une invitation à se perdre dans les détails aléatoires. Ainsi, la petite sarde, dont le bas du corps est fendu par un creux, exhibe ses entrailles de pierre comme un hiatus grossier. La grande micronésienne, aux motifs élémentaires, confesse une clavicule meurtrie sous l'effet d'un défaut du bois. Le dos de Nukuoro, percé entre les deux épaules, présente, de part et d'autre de la colonne vertébrale, des stigmates en nombre indéfini ; la blancheur maculée d'Ozieri témoigne, quant à elle, d'une innocence perdue. A croire, en définitive, que rien ne distingue vraiment des statuettes qui se ressemblent si peu…

Le premier hégélien venu, cédant à la tentation de raconter les étapes de « l'histoire de l'art », ne saurait dire, à première vue, devant ces formes rudimentaires, s'il assiste à la naissance de l'esprit tout juste sorti de la matière, ou bien (à l'autre bout du « progrès artistique ») à l'exténuation spirituelle de la matière elle-même. Le fait est qu'on peut regarder Ozieri et Nukuoro comme des ancêtres ou comme des descendantes, comme des restes ou comme des préludes, comme les reliques d'époques révolues ou comme l'esquisse des humanités à venir. Dans le premier cas, ces sculptures de pierre et de bois sont l'enfance de l'art et n'ont qu'une valeur historique et datée. Dans le second, ces figures libres sont l'image même – la grâce figée – du geste intemporel de l'artiste.

En vérité, c'est ici qu'elles divergent. À y regarder de plus près, Ozieri présente la métamorphose de la chair à ses premiers instants, tandis que Nukuoro dépeint sa transformation définitive en pur esprit. Ozieri, la petite sirène d'albâtre sale, est à peine un corps, ou une femme-tronc que font entrevoir la poitrine, les épaules et le nez proéminents. C'est la genèse de l'individualité que décrivent ces excroissances démentes. Les organes saillants sont les premiers ébats, les premiers vagissements de l'humain surgi de l'amorphe… Le corps anarchique se débat dans la pierre, mais il exulte déjà.

De l'autre coté du vivant, là où l'esprit est un souffle vital et le corps un déchet, la grande Nukuoro est toute sereine. La forme y triomphe de la matière première, et la transparence de l'esprit a la haute main sur l'opacité du corps. À l'exception notable des fesses et du pubis, les traits insensibles figurent ce qu'il reste du corps une fois qu'il est domestiqué par l'intellect. L'essentiel n'est pas, semble-t-il, dans la représentation fidèle et pauvre d'un paquet de chair, mais dans l'art de se débarrasser de tout ce qui s'incarne et se singularise, de dépouiller l'idole de toute imitation sensible. Si Ozieri n'a pas d'yeux, c'est qu'ils n'existent pas encore ; si Nukuoro est aveugle, c'est qu'elle est elle-même une pure vision.

Fig. 1. *A gauche : statuette de la culture chalcolithique d'Ozieri. Sardaigne. Milieu du IIIe millénaire av. J.-C. Albâtre. Haut. : 11 cm. Inv. 206-6.* Musée Barbier-Mueller.
A droite: *statuette du Maître de Dresde. Fin du Cycladique Ancien II. Env. 2400 av. J.-C. Marbre. Haut. : 26, 5 cm. Inv. 202-62.* Musée Barbier-Mueller.



Nukuoro est un corps humain sans détails, une silhouette affranchie de ce qui l'incarne, un corps immuable et spirituel de part en part. L'océanienne est amphibie : sous les faux-semblants de la sensibilité, elle témoigne d'une plus haute forme de vie ou d'une réalité soustraite, par la simplicité d'un regard, à la fange qui la gangrène.

L'une et l'autre sont des formes de vie, mais l'une exhibe la matière, alors que l'autre la nie, la sculpte et voudrait l'oublier au profit d'une existence supérieure. Dans le mouvement qui va de la queue jusqu'au nez, Ozieri se présente comme un agrégat, sans corps, de détails humains, un être fragile en devenir, un objet indifférent soudain traversé par l'élan vital qui, « traversant les générations, relie les individus aux individus, les espèces aux espèces, et fait de la série entière des vivants une seule immense vague courant sur la matière[1] » ; à l'inverse, dans l'immobilité que mime ses pieds enfouis, Nukuoro se donne comme un corps si lisse qu'il témoigne d'une réalité supérieure. Ozieri décrit le surgissement de l'organisme, Nukuoro raconte sa dissolution.

Ozieri est un objet poétique, un cœur de pierre mais un cœur battant, un jaillissement irréversible et imprévisible qui justifie les divagations, les abandons et les écarts de pensée… Ozieri est comme une rhapsodie, la fantaisie d'un corps émergent, traversée par l'élan vital qui en disloque l'unité et y introduit la « plus grande somme possible d'indétermination et de liberté[2] ».

Nukuoro désigne le « moment où l'esprit s'est compris comme esprit », et où « tout devient fixe, clair et précis[3]. » C'est une figure métaphysique, qui donne à connaître, plus qu'à rêver, et qui intime à l'art la tâche précise de « faire disparaître cette opposition entre la matière et l'esprit, d'embellir le corps, de rendre cette forme plus parfaite, de l'animer et de la spiritualiser[4] ». Les maladresses et le désordre d'Ozieri sont une diversion qualitative de la matière, expriment un vitalisme endogène et né de la pierre par génération spontanée. La face limpide de Nukuoro reçoit sa vérité d'une main venue d'ailleurs, d'un esprit qui veut dominer le temps et s'incarne dans la matière aussitôt dissoute. C'est ce dont témoignent, à mon sens, les flancs évasés sculptés au coquillage, le nombril, les fesses et les genoux réduits à leur plus simple expression, et la petite égratignure enfin qui, peignant un sourire à la hauteur du nez, suffit à donner une expression à ce visage sans traits.

Elles se ressemblent donc, comme le jour ressemble à la nuit, comme le début ressemble à la fin, ou comme la rhapsodie singe la sonate. Ozieri, c'est l'enfance de l'art et la naissance de l'artiste ; Nukuoro, c'est la mort de l'art et la soumission de l'artiste à l'ordre supérieur des vérités métaphysiques. De ces reliques insulaires, Ozieri est un ancien testament, alors que l'autre, quoique née en terre païenne, est l'évangile d'un sens qui excède l'esthétique, se prolonge en statues de l'île de Pâques et culmine dans un monothéisme chrétien.

Qui aura le dernier mot ? L'insolente en albâtre ou l'altière en bois ? Le corps en désordre ou le fétiche impassible ? Ils forment, en vérité, un couple assez improbable où nul n'est le mari. Rien n'interdit, à ce titre, d'inventer leur histoire, faute de la connaître, et d'en faire les protagonistes d'une théogonie imaginaire. Il était une fois, donc, la nymphe Ozieri – matière avant la forme – fille de l'écume et du désordre, qui n'avait rien à dire et parlait dans tous les sens… À l'autre bout du monde, de l'autre coté du temps, surgit l'androgyne Nukuoro – pure forme qui soumet la matière – descendante de l'esprit saint, et dont la parole était si claire qu'elle se passait de mots. Elles n'avaient pas lieu de se connaître, ni d'être comparées, mais de leur accouplement contre-nature naquirent – pourquoi pas ? – des mélomanes rigoureux, des mystiques sensuels et des rationalistes qui annoncent la mort de l'art, faute de l'aimer en son début…

Fig. 2. *Statue (face et dos) de l'atoll de Nukuoro (archipel des Carolines). XVIII^e ou début du XIX^e siècle. Bois taillé avec des outils de pierre. Haut. : 40,2 cm. Inv. 4980-5.* Anc. Coll. Paul Guillaume et George Ortiz. Musée Barbier-Mueller.

BIOGRAPHIE

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de philosophie et âgé de 28 ans, Raphaël Enthoven est producteur et animateur de l'émission Commentaires *sur France-Culture, et collabore au magazine* Lire. *Il enseigne également la philosophie à l'Université Populaire de Caen, et travaille à la rédaction d'une thèse sur les « métamorphoses du nihilisme ». Il est l'auteur de l'introduction du livre* Rêves de collection (Sept millénaires de sculptures inédites - Europe, Asie, Afrique).

NOTES

1. Bergson, *L'Évolution créatrice.*

2. *Ibid.*

3. Hegel, *Leçons d'esthétique.*

4. *Ibid.*





L'oiseau en vol **des Tarasques**



Richard F. Townsend

Parmi les nombreux chefs-d'œuvre de la collection Barbier-Mueller d'art précolombien, l'on remarque un ravissant vase en terre cuite de la culture tarasque (**fig. 1** et **2**). Evocation abstraite du canard sauvage, il est d'une rare élégance. Les caractéristiques naturelles de l'oiseau se réduisent à une structure aérodynamique compacte : un corps globulaire aplati, des ailes dont la rythmicité est encore renforcée par leur forme en lames courbes, un long cou étendu, renflé à l'endroit de la tête et se rétrécissant en un bec arrondi incliné vers le bas, et enfin une queue se résumant à un tube délicat pointé vers le haut. Tous ces éléments se fondent dans le profil caréné d'un oiseau aquatique en plein vol. Les surfaces concaves et convexes sont couvertes d'un engobe rouge-orangé, auquel le brunissage a donné tout son lustre. Le flanc gauche de l'animal est décoré de motifs peints en blanc. Représentant des frettes, des triangles et des carreaux disposés en frises alternées, ces ornements donnent une impression de tissu. Le dessous révèle un graphisme plus hardi, comprenant des dessins en forme de « moustaches en croc », des triangles, des losanges et des bandes. Les contrastes qui apparaissent entre les côtés gauche et droit ainsi qu'entre les surfaces supérieure et inférieure viennent parachever la tridimensionnalité du récipient. Son minimalisme, tout comme son caractère un tant soit peu humoristique, montre bien qu'il n'est pas le produit d'un art populaire villageois, mais d'un atelier raffiné et d'un maître céramiste attaché à la cour.



Bien que le contexte archéologique de cette céramique soit inconnu, elle appartient manifestement à la famille des bols tripodes polis rouges et blancs (**fig. 3**), des « théières » à goulot, des vases à col étrier, et de divers récipients singuliers aux formes inhabituelles, fabriqués au XV^e^ siècle pour les souverains tarasques (Purépecha), qui résidaient dans leur capitale de Tzintzuntzán (« lieu du colibri »). Les vestiges archéologiques de ce siège du pouvoir sont situés sur une arête basse dominant Tzintzuntzán, ville et mission coloniale espagnole du XVI^e^ siècle, sur les bords du lac Pátzcuaro (**fig. 4**) dans l'Etat du Michoacán, au centre du Mexique occidental. Les rives du lac et les versants montagneux avoisinants sont parsemés de villes anciennes, dont la belle cité de Pátzcuaro qui est la plus connue. Sur les volcans éteints aux cônes tronqués (**fig. 5**), se dressant en couronne tout autour de l'horizon, s'étendent des forêts de conifères qui dispensent



leur fraîcheur. Ces lieux constituent encore aujourd'hui le cœur du pays des Tarasques, qui ont émigré, semble-t-il, pour s'établir autour du lac Pátzcuaro au cours du XIIe siècle av. J.-C. Dans les ruines de leur ancien capitole, le monument dominant, connu sous le nom de *yácata* (**fig. 6**), est constitué d'une imposante plate-forme rectangulaire de pierre, mesurant 425 m de long, 250 m de large et 13 m de haut. Cette structure supporte un alignement de cinq soubassements de temples, consistant chacun en une section rectangulaire (**fig. 7**) reliée à l'arrière à une unité circulaire (**fig. 8**) sur laquelle était jadis construit un temple cylindrique couvert d'un toit conique en chaume. D'une grande économie dans sa géométrie, l'architecture de cet ensemble massif érigé à flanc de coteau s'intègre parfaitement à la nature. Des vestiges de *yácatas* isolés beaucoup plus modestes ont été localisés à proximité. C'était le principal centre rituel d'une confédération de communautés tarasques, qui, venues des régions montagneuses, s'étaient répandues dans le Michoacán, soit à l'ouest et au sud vers la côte pacifique tropicale, soit à l'est et au nord sur le Grand Plateau mexicain. Cette région, qui regroupe d'anciennes communautés et où les ressources naturelles abondent, est connue pour sa fabrication d'objets en bronze et en cuivre, une industrie unique, implantée bien avant la formation de la confédération tarasque au XV^{e} siècle.

Fig. 1. *Vase en forme d'oiseau en céramique utilisé lors de festivités ou pour contenir des offrandes rituelles. Culture tarasque de Tzintzuntzán. Mexique. 1200-1500 ap. J.-C. Haut. : 17,6 cm, long. : 31,7 cm, prof. : 30,4 cm. Inv. 500-29.*
Anc. collection Guy Joussemet. Musée Barbier-Mueller.


Utah
Colorado
Arizona
Nouveau Mexique
Texas
Colorado
R. Gila
R. Sta Cruz
R. S. Pedro
R. Concepción
R. Sonora
R. Yaqui
R. Mayo
R. Fuerte
R. Sinaloa
R. Culiacan
R. Grande
OCEAN PACIFIQUE
MEXIQUE
N
R. Mezquital
R. Chapalagona
R. Malpaso
R. Verde
R. Santiago
Alta Vista
La Quemada
Guadalajara
Teuchitlan
R. Lerma
Chupicuaro
Tzintzuntzán
Zinapecuaro
Teotihuacan
Querendaro
Tenochtitlán
MEXICO, D. F.
R. Balsas
1 – Lac de Pátzcuaro
2 – Lac de Chapala
3 – Lac Cuitzeo
4 – Lac de Texcoco
R. Santiago
NAYARIT
Guadalajara
GUANAJUATO
R. Lerma
JALISCO
Lac Cuitzeo
Lac Chapala
Lac Pátzcuaro
Tzintzuntzán
Pátzcuaro
COLIMA
MICHOACÁN
OCEAN PACIFIQUE



Aussi n'est-il guère étonnant qu'elle ait suscité la convoitise de l'empereur aztèque Axayácatl. Bien décidé à s'emparer de l'Etat tarasque, il mena une armée depuis Tenochtitlan dans la vallée de Mexico en 1476, mais contre toute attente, il essuya une cuisante défaite. Le Michoacán ne fut donc jamais intégré dans l'empire aztèque. Tzintzuntzán était alors un important centre économique, religieux et politique, où l'on célébrait le cycle annuel des fêtes saisonnières et les grands rituels avec toute la pompe qui leur était due : déploiement de faste, réunions communautaires et somptueux banquets faisaient partie des coutumes que l'on retrouve largement chez les autres peuples mésoaméricains. Les commandes en matière d'arts somptuaires et leur étalage étaient importants dans cette organisation de festivités et d'obligations cycliques, car les œuvres d'art, l'architecture et les performances rituelles jouaient un rôle déterminant pour maintenir intégrées dans l'ordre naturel la cosmogonie des Tarasques et les fonctions de leur société complexe.

Pour appréhender la place des céramiques d'art dans la vie cérémonielle tarasque, il est nécessaire de se pencher sur l'archéologie et les textes ethnohistoriques du XVI[e] siècle. Dans les années 1930, les recherches archéologiques effectuées à Tzintzuntzán par l'*Instituto Nacional de Antropología e Historia* ont permis de découvrir de multiples sépultures dans les « patios » des *yácatas* qui se trouvent à l'intersection des soubassements ronds et rectangulaires des temples. Le patio ouest du *yácata* V a révélé cinq sépultures de femmes, accompagnées de récipients en céramique, de broches en cuivre avec des têtes d'animaux et des grelots, de cloches individuelles, d'aiguilles et d'un labret en cristal. Le patio est contenait neuf sépultures, les bras de chaque squelette étant entrecroisés avec ceux de leurs voisins. Placés sur des nattes en roseau, ils portaient des poteries sur leur tête,

Fig. 2. *Récipient de la fig. 1 sous un autre angle. Il est probable que ce vase ait pu servir au sacrifice des oiseaux migrateurs qui peuplent encore le lac, revenant en bandes chaque année. Inv. 500-29.*

tandis que des cloches en cuivre étaient posées près de leurs chevilles et que leurs poignets étaient ornés de bracelets du même métal. Il y avait en outre des pipes au tuyau allongé, de ravissants disques à oreille en obsidienne (dont certains étaient incrustés de mosaïque turquoise), des labrets, également en obsidienne, et une paire de pinces en argent, analogues à celles que portaient les prêtres en pendentif. Des objets similaires ont été retrouvés parmi les sépultures du patio du *yácata* IV. Leur signification est en partie révélée par certains passages de la *Relacion de Michoacán*, manuscrit rédigé par un moine franciscain et des informateurs tarasques vers 1536. Décrivant les rites funéraires royaux, le texte indique qu'à la mort d'un monarque, tous les seigneurs de la province se faisaient un devoir d'assister aux funérailles et aux festivités qui se déroulaient à Tzintzuntzán.

« Le corps du souverain était lavé, puis élégamment vêtu de la manière suivante :
Ses chevilles étaient couvertes de clochettes en or, ses poignets de bracelets de turquoise, et sa tête d'une coiffure savante, ornée de plumes et de joyaux… Le corps était alors déposé sur une plate-forme, après quoi l'on procédait à la sélection de ceux qui allaient l'accompagner dans l'autre monde. Selon la loi, lorsque le roi mourait, les serviteurs appelés à le suivre dans l'au-delà devaient aussi mourir… Sept femmes étaient choisies pour occuper les fonctions suivantes : femme de chambre ou gardienne des joyaux, gardienne des labrets, échansonne, gardienne de l'eau pour le lavage des mains, cuisinière et ses servantes. »

Les hommes qui devaient être sacrifiés étaient plus nombreux, et leurs titres sont également énumérés dans la *Relacion*. L'exposé se poursuit en ces termes :

« A minuit précis, la bière était emmenée hors du palais, précédée de tous ceux qui allaient périr… Ceux qui ne prenaient pas part aux cérémonies s'affairaient à balayer l'allée menant au patio du temple, où la bière était placée sur un immense bûcher de bois sec. Tandis que le roi se consumait, ses futurs serviteurs étaient tués… Ils étaient alors enterrés derrière le temple avec tous leurs ornements, leurs joyaux et leurs instruments… Au lever du soleil, la grande bière avait été réduite en cendres. Tous les joyaux et les pierres précieuses qui avaient échappé aux flammes étaient liés aux os, puis, complétés d'un masque et d'un bouclier d'or, étaient placés dans une grande urne funéraire. Celle-ci était posée sur un divan en bois dans un tombeau décoré de magnifiques nattes et entouré de nombreuses ollas *(grandes jarres) remplies de nourriture et de boisson… »*



Fig. 3. *Coupe tripode à grelots fabriquée pour les souverains tarasques (Purépecha), qui résidaient dans leur capitale de Tzintzuntzán. 1200-1500 ap. J.-C. Haut. : 9 cm. Diam. : 14 cm. Inv. 500-37.* Anc. coll. Guy Joussemet. Musée Barbier-Mueller.



Fig. 4. *Aujourd'hui encore, à des périodes fixées par la communauté, des chasses de saison marquent le début du cycle annuel des activités du Lac Pátzcuaro.* © Photo Peter Langer



Fig. 5. *Le Paricutin est le dernier-né d'une série de près de 500 volcans (cônes volcaniques et stratovolcans) situés le long d'une ligne qui s'étend depuis la baie de Banderas - sur la côte Pacifique - jusqu'au massif des Tuxtlas, près de la côte du golfe du Mexique.* © Photo Peter Langer.

La procession funéraire alors rassemblée comprenait les membres de la famille au sens large, ainsi que sept seigneurs et quarante suivants qui, après avoir bu de grandes quantités de *pulque* (jus fermenté de maguey), étaient mis à mort pour servir le roi dans l'autre monde (cet aperçu de la séquence du sacrifice diffère quelque peu de la description précédente). De nombreuses *ollas* en terre, des jarres plus petites, des récipients de *pulque* et de la nourriture accompagnaient les cendres du corps dans la tombe. Seigneurs et roturiers se réunissaient alors pour un grand repas commémoratif, qui se déroulait dans la résidence royale. Festoyant tous ensemble, ils absorbaient de grandes quantités de nourriture, fournies par la maison du souverain.

Les tombeaux des monarques tarasques n'ont pas fourni de découvertes archéologiques, mais il est reconnu que les squelettes trouvés dans les patios des *yácatas* sont ceux des serviteurs sacrifiés. L'ensemble de la structure des *yácatas* constituait probablement un grand temple ancestral, symbolisant les réalisations, les richesses et les distinctions de la (ou des) lignée(s) dirigeante(s) - rappel manifeste que l'administration politique, la culture et l'organisation tarasque ne relevaient pas de la seule responsabilité des membres vivants de la société, mais que vivants et morts avaient joué conjointement un rôle. Ici, comme dans toute la Méso-Amérique, l'année était marquée par de nombreuses autres festivités. Il y avait les fêtes solennelles rattachées au cycle des saisons, indiquant tour à tour l'époque des plantations et le renouveau de la nature dès les premières pluies d'été, puis le temps des récoltes et l'automne, début de la longue saison sèche, où l'on s'adonnait traditionnellement à la guerre et au commerce avec les pays lointains. Dans le cadre de ce cycle déterminé par le cosmos, l'on célébrait également les nombreux rites de passage auxquels la société ne pouvait échapper : les divers âges de la vie, les mariages, les réunions de chefs, les couronnements royaux, et comme décrit ci-dessus, les funérailles d'Etat. Dans ce genre d'occasions, la vision des nombreux parents assistant ou participant aux pompes et partageant de copieux festins renforçait chez toutes les personnes rassemblées un profond sentiment de conscience collective. Avec leurs fastueux étalages d'articles de prestige, les rites et les fêtes de la communauté contribuaient à perpétuer le souvenir des traditions partagées et d'une histoire commune, en soutenant les croyances morales et en entretenant la loyauté et l'unité du clan. Dans ce contexte, le style « tarasque » de la céramique polie rouge et blanche, avec ses formes « non utilitaires » d'une originalité et d'une délicatesse extrêmes, peut être considéré comme faisant partie de l'inventaire d'objets, d'ornements et de matériaux exotiques singuliers, associés au statut social

Fig. 6. *Dessin représentant une pyramide* yácata. Publié par George Kubler dans *Art and Architecture of Ancient America* en 1962.

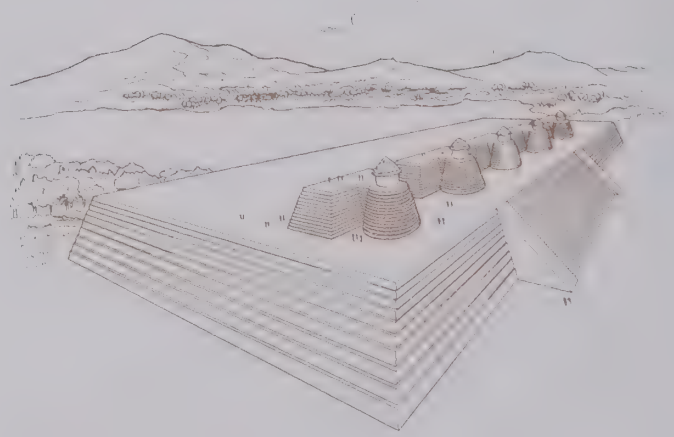




Fig. 7. *Tzintzuntzán : vue de la section rectangulaire du temple principal* yácata. © Photo Peter Langer.

élevé et au rang de souverain, mais peut être aussi considéré comme l'affirmation d'un sens de l'identité collective chez ce peuple (Purépecha). Dans le Mexique occidental, le témoignage archéologique de l'ancienneté de ces coutumes et les fonctions culturelles des céramiques, bien avant la confédération tarasque, se traduisent par l'extraordinaire profusion des récipients funéraires provenant des tombeaux chupicuaro (600-100 av. J.-C.) et par le grand nombre de récipients en céramique et de figurines, issu des tombes à puits de Nayarit, Jalisco et Colima (200 av. J.-C. - 600 ap. J.-C.).

Le Mexique est un pays où le temps converge, où le sens de l'histoire et les lieux sont simultanément perçus. Même aujourd'hui dans le village tarasque de Janitzio, situé sur une île du lac Pátzcuaro, l'on célèbre la nuit des morts (**fig. 10**) par une veille qui dure du crépuscule à l'aube. Des centaines de femmes sont assises près des tombes, évoquant les défunts à la lueur des bougies, avec des paniers de nourriture et des offrandes de pain qu'elles déposent sur des autels décorés de soucis orange vif. Les préparatifs de cette fête, qui commencent très à l'avance, comprennent une chasse traditionnelle aux canards, pratiquée par les hommes. L'auteur a assisté à cet événe-



Fig. 8.



Fig. 9.

ment pour la première fois en 1947. L'aurore pointait à peine, et les chasseurs tapis dans deux longues pirogues s'étaient approchés silencieusement des roseaux qui bordaient les rives du lac. Il régnait un calme absolu. Les premiers rayons de lumière commençaient à colorer les traînées de vapeur suspendues au-dessus de l'eau, quand soudain, une nuée de canards s'est envolée dans un claquement d'ailes. L'un des hommes s'est dressé pour lancer un trident à l'aide d'un propulseur (*atlatl*) qu'il tenait à la main – une arme qui remonte à des millénaires, que ce soit sur le Vieux ou le Nouveau Continent. Cette fois-là, il a manqué sa cible et les canards se sont dispersés dans le ciel. Leurs corps ramassés arrondis, leurs cous allongés et leurs ailes qui balayaient l'air, rappelaient la céramique tarasque en forme d'oiseau, réalisée quelque 600 ans plus tôt pour une autre fête, où déjà, l'on évoquait et se remémorait les liens entre générations passées et présentes (**fig. 9**).

Fig. 8. *Tzintzuntzán: Section circulaire du temple principal* yácata. © Photo Peter Langer.

Fig. 9. *Femme purépecha, peuple vivant encore actuellement dans la région de Tzintzuntzán. Angahuán.* © Photo Peter Langer.

BIOGRAPHIE

Richard F. Townsend a grandi à Mexico. Il a étudié à l'University of New Mexico, à l'University of the Americas et à Harvard University. Il est actuellement conservateur au Art Institute of Chicago. Il est entre autres l'auteur des catalogues des expositions suivantes : The Ancient Americas : Art from Sacred Landscapes *(1992),* Ancient West Mexico : Art and Archaeology of the Unknown Past *(1998). Il a également écrit* The Aztecs *(2000) et sa dernière exposition s'intitule* Hero, Hawk, and Open Hand : American Indian Art of the Ancient Midwest and South *(novembre 2004).*

BIBLIOGRAPHIE

BRAND (D.D.), « An Historical Sketch of Geography and Anthropology in the Tarascan Region » (Part 1) in *New Mexico Anthropologist* 6, 1943, p. 37-108.

DE LA BORBOLLA, Daniel F. Rubín, « Orfebreria Tarasca» *Cuadernos Americanos* 3, no. 15 (May-June), 1944, p. 127–138 .

LEÓN (N.), *Los Tarascos.* Mexico, D.F., Museo Nacional, 1904.

MARQUINA (ignacio), *Arquitectura Prehispánica.* 2e ed. México, I.N.A.H. [Instituto Nacional de Antropología e Historia], Secretaría de Educación Pública, 1964.

PORTER (Muriel Noé), « Excavations at Chupícuaro, Guanajuato, Mexico » *Transactions of the American Philosophical Society* vol. 46, part 5, Philadelphia, American Philosophical Society, 1956, p. 515–637.

RELACION DE MICHOACAN, Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la Provincia de Michoancán (1541), Reproducción facsímil del ms. ç. IV. 5. de El Escorial, con transcripción por José Tudela. Estudio preliminar por José Corona Núñez. Moralia, Mexico, Balsal Editores, 1977.

TOWNSEND (Richard, ed.), *Ancient West Mexico: Art and Archaeology of the Unknown Past.* Chicago, Art Institute of Chicago, 1998.

WEAVER (Muriel Porter), The *Aztecs, Maya, and their Predecessors : Archaeology of Mesoamerica*, New York, Harcourt, Brace Jovanovitch ; San Diego, Academic Press, 1981, 3e ed, 1993.



Fig. 10. *Avant la conquête, on célébrait déjà les morts en venant leur apporter des offrandes et chanter près des tombes. Ces cérémonies s'étendaient sur presque un mois. Quand les Espagnols sont arrivés, ils ont apporté avec eux la religion chrétienne. Aujourd'hui, le peuple mexicain perpétue cette tradition ancestrale de « nuit des Morts » adaptée au catholicisme.* Photo Mike Nelson, © foto8, 2004.


oli'no l'art de la céramique kali'na
Gérard Collomb

L'histoire des Kali'na orientaux – les Kali'na *Tilewuyu* - depuis la fin du XVII[e] siècle, est indissociable de l'histoire coloniale des Guyanes française et hollandaise (Suriname). La culture kali'na a connu une certaine transformation au contact des Européens et des Africains présents dans la colonie, mais elle s'est maintenue dans de nombreux domaines de la vie spirituelle et de l'expression esthétique, parmi lesquels l'art de la céramique occupe une place importante (**fig. 1**). Cette céramique s'inscrit dans une longue histoire, mais elle a aussi une dimension contemporaine, inventive et vivace, illustrée par la production des potières encore actives. Dans plusieurs villages, des ateliers familiaux font aujourd'hui évoluer les styles et les savoir-faire, en inscrivant dans une certaine modernité cet art traditionnel.

L'univers kali'na

Lorsque les Européens établissent les premiers contacts pour la traite des indigènes sur la « côte sauvage » au cours du XVI[e] siècle, les Kali'na *Tilewuyu* forment une population nombreuse installée en plusieurs groupes dans un territoire qu'ils partagent avec d'autres peuples de la région où sera fondée Cayenne jusqu'au centre de ce qui sera la colonie hollandaise. Tout en prenant une part importante à la traite, ils empêcheront plusieurs tentatives d'installation permanente des Européens sur cette portion du littoral ; mais à la fin du XVII[e] siècle, ils se retrouveront considérablement affaiblis par les épidémies introduites par les nouveaux arrivants, et ils seront amenés à établir de nouveaux rapports avec des intrus désormais dominants et avec une colonie durablement installée. En dépit de la chute démographique considérable qui les touche, comme l'ensemble des populations amérindiennes, ils représentent encore entre Cayenne et Paramaribo la population amérindienne la plus importante, dont la langue est employée pour les échanges entre Amérindiens de différentes « nations », et entre ceux-ci et les Européens, sur la plus grande partie de la côte.



Pages de titre: *Application des peintures corporelles avant la cérémonie d'*Epekotono *par Noélline François. Mana.* Photo de l'auteur. 1992.

Fig. 1. *Oiseau en céramique du bas-Maroni (Guyane ou Suriname), vers 1900. Long. : 25 cm. Collection E. Guffroy.* Musée de l'Homme, Paris.



Fig. 2.



Fig. 3.

Au milieu du XIXe siècle, le nombre des Kali'na *Tilewuyu*, installés de part et d'autre du fleuve Maroni, s'est considérablement réduit, à peine quelques centaines de personnes. Ils étaient jusqu'alors restés relativement isolés, dans une sorte de *no man's land* que les Européens n'avaient pas encore entrepris d'exploiter, entre la Guyane française et la Guyane hollandaise. Mais la colonisation s'est étendue dans cette partie ouest de la Guyane, et ils vont progressivement se trouver projetés dans un univers qui leur était jusque-là resté largement étranger. L'économie des familles kali'na est désormais pour une plus large part dépendante des activités engendrées par la colonie, et les villages sont de plus en plus limités dans leur mobilité collective. Désormais ils n'entretiennent plus que des rapports occasionnels avec les autres groupes amérindiens, et à la fin du siècle ils se trouvent dans un face-à-face quasi exclusif avec les populations allogènes - Créoles, Européens, Noirs Marrons du bas Maroni... - au sein d'un monde colonial dans lequel prévaut une stratification fondée sur des formes de domination économique et sur un ordre social bâti sur la partition entre ceux qui se considèrent comme « civilisés » et ceux que l'on qualifie de « primitifs » (**fig. 2**).

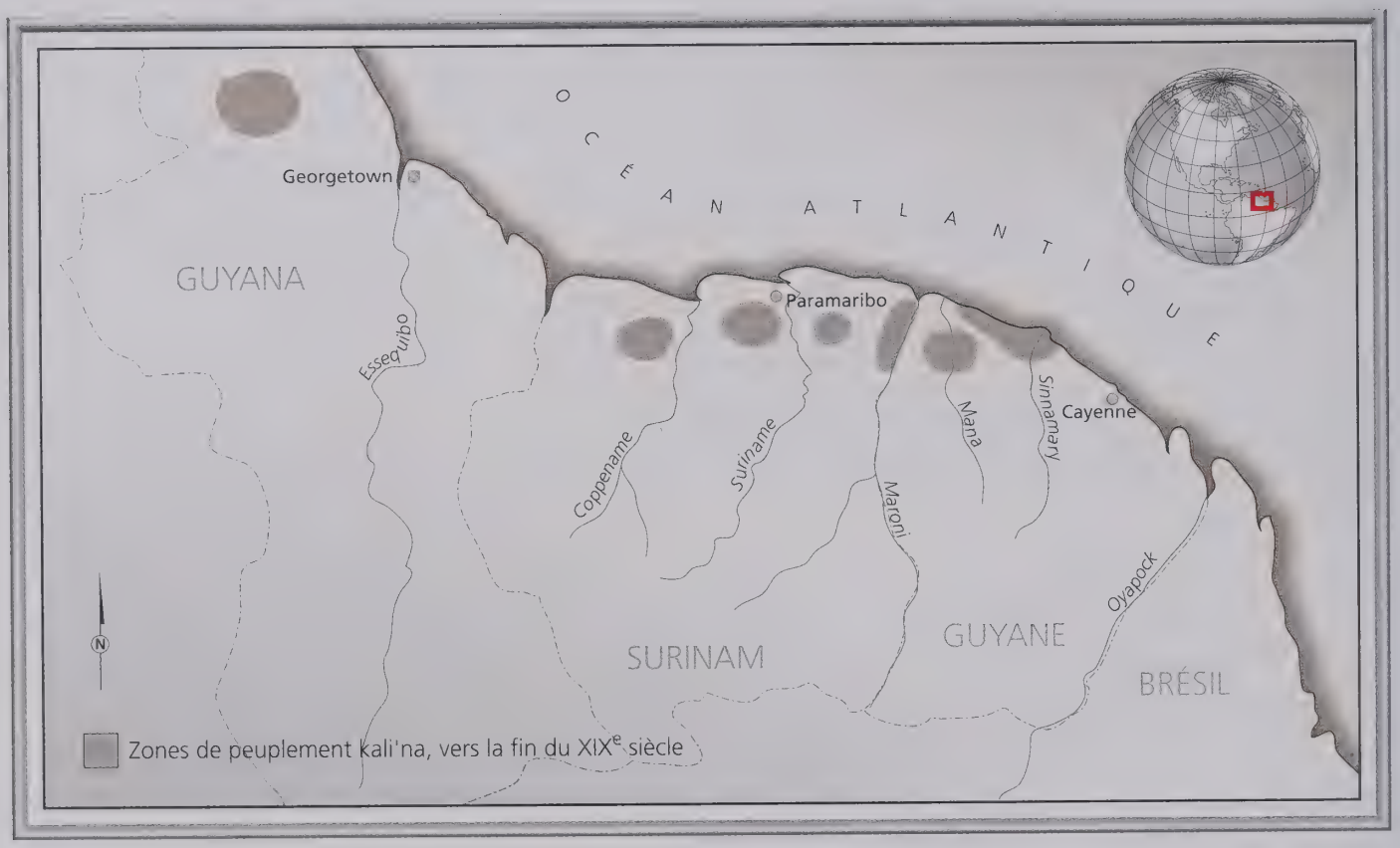
L'art de la céramique kali'na des XIXe et XXe siècles est certes l'héritier de la longue tradition de la poterie amazonienne, mais il est aussi issu de cette histoire qui a mis en relation les villages amérindiens et les populations que l'aventure coloniale a amenées en Guyane : dans les échanges économiques suscités par le contact, qui ont connu un certain développement à partir du milieu du XIXe siècle, la poterie amérindienne a tenu une place non négligeable - même si elle n'était pas centrale. Cette histoire a conduit la céramique kali'na vers une évolution assez différente de celle des autres peuples amérindiens des Guyanes - notamment ceux qui, établis dans la forêt du sud, n'ont guère subi au cours de la même période le poids de la présence coloniale (**fig. 3**).

Techniques

La manière de travailler des potières kali'na peut parfois aujourd'hui varier quelque peu, selon les lieux et les personnes, ou dans le temps. Mais les techniques employées pour la fabrication, le décor et la cuisson ressemblent à ce que l'on connaît de la céramique des peuples amérindiens des basses terres de l'Amérique du Sud : c'est une poterie

Fig. 2. *Famille kali'na sur la rivière Cottica (Suriname), vers 1910.* Photo E. Klein, Paramaribo.

Fig. 3. *Le village d'Ayawante, situé un peu à l'écart des pôles de développement de la Guyane, a conservé les caractères des villages kali'na traditionnels* Photo de l'auteur. 1991


OCEAN ATLANTIQUE
Georgetown
GUYANA
Essequibo
Paramaribo
Coppename
Suriname
Maroni
Mana
Sinnamary
Cayenne
Oyapock
SURINAM
GUYANE
BRÉSIL
N
Zones de peuplement kali'na, vers la fin du XIX^e siècle

montée par la technique des colombins, cuite à l'air, et souvent partiellement vernie avec une résine végétale, autant de procédés ordinairement employés aujourd'hui comme par le passé dans toute l'aire des Guyanes et plus largement dans l'ensemble culturel amazonien.

La mise en œuvre de l'argile par les potières kali'na n'a guère varié depuis la description qu'en faisait en 1684 le missionnaire jésuite Jean de la Mousse, sur la rivière de Sinnamary : « *Ce fut dans ce carbet où je vis pour la première fois travailler en poterie ; toutes les femmes y travaillent, et les plus âgées sont ordinairement les plus habiles et celles qui conduisent les ouvrages des grands vases qui tiennent près d'une barrique où se met la boisson, les autres font des pots et des plats d'usage ordinaire. Elles mêlent la cendre d'une écorce nommée* canopi *[kwepi] avec l'argile dont elles veulent faire les pots qui se mettent au feu, et ajoutent encore des morceaux de vieux pots cassés qu'elles pilent bien menus (…) Pour faire un pot, elles aplatissent en rond un peu d'argile de la largeur de trois doigts ou un peu moins ; tous leurs pots sont un peu pointus pour s'enfoncer dans le sable, ou pour se poser sur trois pierres qui servent de foyer. Autour de ce petit rond, elles appliquent un long boyau d'argile qu'elles ont roulé sur un ais, et l'entortillent l'un sur l'autre, à peu près comme sont les tissus de paille dont on couvre les bouteilles en France. Le secret est de bien unir ces torties, cela se fait avec le coton ou duvet d'un épi de mil, appelé bled de Turquie en France, après quoi elles passent un morceau de calebasse par l'endroit qui est uni avec un peu d'eau. Leurs peintures se trouvent sur le bord des rivières, ce sont des craies rouges, blanches, noires et jaunes. Elles font des pinceaux avec des plumes qu'elles enchâssent dans de petits tuyaux. Leur serpe leur sert d'ordinaire de palette, c'est là-dessus qu'elles délaient leur craie dure en la trempant dans du jus de manioc. Ces couleurs se mettent avant la cuisson et ne se peuvent mettre que d'un côté, parce que lorsque le pot ou le plat est cuit, il faut mettre du feu d'un côté pour passer une gomme sur l'autre qui fait le vernis. Cette gomme qui s'appelle* chimeri *[simili], est de la nature que toutes celles que j'ai vues en Amérique, c'est-à-dire qu'elle fond au feu et durcit à l'eau.* »



Fig. 4. *Montage d'un* sapela *par la technique des colombins par Madame Toka. Awala-Yalimapo, village d'Ayawante.* Photo de l'auteur. 1991.

L'argile (*oli'no*), généralement de couleur grise ou gris bleue est récoltée sur les berges ou dans le lit de petites rivières, ou encore par extraction dans des veines repérées en forêt ou en savane, en respectant certaines précautions et interdits : il est important, notamment, que ce travail ne soit pas réalisé par une femme ayant ses règles – interdit assez fréquent dans toute l'aire amazonienne, qui illustre les liens étroits établis entre le travail de la poterie et le genre féminin. La terre que l'on a extraite est lavée et débarrassée des morceaux de végétaux et des cailloux qu'elle contient, puis elle est mise à sécher en grosses boules qui seront stockées pour être utilisées selon les besoins. Avant sa mise en œuvre par la potière, la terre est mélangée à un dégraissant végétal fait de l'écorce calcinée et broyée de l'arbre *kwepi* (un arbre de l'espèce *Licania*). Ce dégraissant végétal est largement utilisé par les peuples amérindiens du plateau des Guyanes, concurremment avec l'emploi de dégraissants minéraux - poterie pilée ou sable quartzeux - qui semblent toutefois plus fréquemment employés dans la céramique précolombienne. La potière s'installe pour travailler dans un coin de son carbet, disposant sur ses genoux une planchette qui lui servira de support pour élaborer son pot (**fig. 4**). Sur une base formée à partir d'une boule d'argile écrasée et amincie, découpée ensuite à la bonne dimension, la pièce est montée avec d'épais boudins qu'on soude à la base, puis entre eux, en les pétrissant. La potière procède ensuite par enlèvement de matière, à la main d'abord pour dégrossir le pot, puis avec un racloir fait d'un morceau de calebasse. Pendant cette opération, la main libre maintient la terre en opposition avec la main qui travaille. L'emploi d'un lissoir en bambou permet ensuite d'unifier la surface, toujours avec l'appui de la main gauche ; l'outil est maintenu mouillé en le trempant dans une demi-calebasse pleine d'eau placée à proximité.

Un premier polissage rapide est donné au pot une fois monté, destiné à unir la surface en effaçant les joints entre les colombins ; la pièce est alors laissée à l'ombre pour commencer à sécher, puis, lorsque la terre a perdu une bonne partie de son humidité, placée au soleil pour terminer le séchage. Elle est ensuite à nouveau soigneusement polie. On utilise pour cela une graine du palmier *maripa*, très dure, ou un petit galet au grain fin (*topu*) ; les potières les plus âgées préfèrent employer de petits galets de porphyre rouge (*takua*) que l'on échangeait ou que l'on allait chercher très loin sur le haut Essequibo[1]. Ces *takua* constituent encore aujourd'hui des objets précieux, jalousement conservés par les potières qui en possèdent. Un engobe est alors passé sur la poterie ; on emploie généralement à ce stade le *kuli*, une argile rouge que l'on trouve dans le sol en veines exploitables, ou que l'on extrait de l'argile grise à poterie dans laquelle elle apparaît parfois sous la forme de traces. Le *kuli* est utilisé dilué dans de l'eau et passé en deux couches avec un temps de séchage entre les deux. Après l'application de l'engobe et un ultime séchage, la potière procède à un troisième polissage minutieux de la pièce, véritable lustrage.



Fig. 5. *Cuisson des pots par Marie Alphonse. Mana.* Photo de l'auteur. 1999.



Fig. 6. *Jarres* samaku *destinées à la préparation du* kasili *lors d'une cérémonie d'*epekotono. *Galibi.* Photo de l'auteur. 1993.

La cuisson des céramiques est réalisée par la potière à proximité de chez elle, au plus chaud de la journée. Elle aplanit soigneusement le sol (généralement sablonneux), sur lequel elle étale parfois de vieux tessons de pots. Puis, elle y place une couche d'écorce ou de petit bois sec, que l'on brûle par la suite. Les objets à cuire sont placés dessus et elle dispose tout autour des poteries un amoncellement de branches sèches, de façon à former grossièrement un cône qu'elle coiffera d'un cercle de métal, afin de maintenir le bois le plus longtemps possible sur les pièces à cuire. Lorsque la cuisson est terminée, les pièces sont retirées une à une au moyen d'une longue perche, puis laissées à refroidir à proximité. Parfois, l'opération de cuisson proprement dite est précédée d'une phase de pré-cuisson, au cours de laquelle les poteries sont exposées au feu, et régulièrement retournées, pour qu'elles montent progressivement en température. Après la cuisson, les pots présentent souvent des différences de couleur, dues à des différences d'exposition à la chaleur, ou à une irrégularité des phénomènes d'oxydation et de réduction de l'atmosphère. Aujourd'hui, les potières tendent à adopter une autre technique de cuisson en utilisant un gros bidon métallique sans fond ni couvercle, placé sur une grille au-dessus du brasier : la pâte des poteries cuites à l'intérieur selon cette technique qui tend actuellement à se généraliser, présente une couleur plus uniforme (**fig. 5**).

Après la cuisson, on passe du *kumeti*, colorant brun extrait de l'écorce d'un arbuste, sur les parties enduites de *kuli* pour en assombrir la couleur et leur donner un léger brillant, car le *kumeti* est aussi un vernis. Un autre engobe peut également être utilisé sur la partie extérieure de certaines poteries, le *kawèyu*, terre de couleur orangée mêlée à du jus de manioc qui intervient comme liant et est appliqué après la cuisson, comme le *tawa*, engobe blanc (kaolin), qui n'est également employé que sur l'extérieur de certaines pièces. Les parties des poteries qui ne portent pas l'engobe de *kuli* peuvent alors être décorées finement avec le colorant *kalawilu*, d'une couleur rouge sombre : c'est avec le *kalawilu* que les potières réalisent les décors présentés plus loin. Lorsque ces décors sont appliqués à l'intérieur d'un récipient destiné à recevoir un liquide, par exemple les bols à bière de manioc *sapela*, ils sont protégés par l'application d'un vernis végétal formé à partir de la résine de l'arbre courbaril (*simili*) : cette résine, frottée sur la surface chaude d'un *sapela* que l'on a exposé au feu, fond et dépose une pellicule de vernis.

Une céramique amazonienne

La série des poteries utilitaires que rencontre le missionnaire W. Ahlbrinck au début du siècle chez les Kali'na de l'ouest de la Guyane française et de l'est du Suriname est assez semblable à ce que l'on trouve décrit par d'autres auteurs, par exemple chez les Palikur de l'est de la Guyane et du Brésil voisin, chez les Waiwai du sud de la Guyane britannique ou chez les Carib de la rivière Barama, dans l'ouest de cette même Guyane ; cette série n'est guère différente également des types de pots fabriqués par les Caribes des Petites Antilles à l'arrivée des Européens, tels que les décrivent voyageurs et chroniqueurs contemporains. On retrouve en effet chez les Kali'na, comme dans toute cette aire culturelle, un ensemble de formes qui répondent à un certain nombre de contraintes fonctionnelles liées à leur usage : de grands vases (*samaku, maka, waresa*) (**fig. 6**) sont utilisés pour la cuisson de la bière de manioc (*le kasili*) ou pour la préparation de grandes quantités de nourriture ; ils pouvaient également autrefois servir de récipients d'inhumation. Une série de pots de plus petite taille constitue la batterie des pots de cuisine (*tumayeni*). Des bouteilles de grande taille (*tukuali*) ou plus petites (*watalakan*) sont destinées à la conservation de l'eau de boisson ou de cuisine.

Enfin, des bols de différentes tailles sont généralement employés pour la consommation du kasili (*sapera*), ou comme récipients à divers usages (*parapi*).

Les formes traditionnelles de la céramique kali'na furent élaborées dans les villages jusqu'à une époque toute récente mais, dans le même temps, les potières exprimèrent une grande créativité formelle à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, en réponse aux sollicitations d'un marché qui se constituait à travers le développement colonial dans la région de l'ouest de la Guyane et de l'est du Suriname. L'étude des collections rassemblées dans les musées européens tend à établir la coéxistence, dans la production des potières kali'na, de céramiques employées à un usage indigène, mais aussi de poteries principalement destinées à la vente aux colons et aux Européens de passage ; ces dernières sont produites en grande quantité. Vers la fin du XIXe siècle, les formes des céramiques emprunteront également volontiers à l'environnement culturel colonial et l'on peut reconnaître sur de nombreuses pièces une influence européenne. Les femmes, productrices de la poterie, peuvent trouver là un moyen d'obtenir un petit revenu monétaire devenu désormais indispensable pour les achats de produits européens, alors que les hommes ont de leur côté la possibilité de bénéficier des salaires procurés par le travail ponctuel dans la société coloniale, ou par la vente des produits de la chasse et de la pêche dans les bourgs créoles.

Le décor

Si les formes des poteries traditionnelles, communes à un grand nombre de peuples amazoniens, se révèlent peu discriminantes pour identifier les « céramiques kali'na », le décor qui leur est appliqué est par contre d'une véritable spécificité, et la marque la plus repérable d'un réel style ethnique. Le décor de la céramique kali'na délaisse l'incision ou le modelé en applique, qui caractérise de nombreux styles de céramique archéologique dans cette région, mais que l'on ne retrouve que très rarement sur les céramiques modernes. C'est généralement un décor peint dans lequel on peut sans doute voir comme une influence des anciens styles polychromes du bas Amazone et de l'Amapa, dont certains sont restés vivants jusqu'au XVIIe siècle (**fig. 7**).

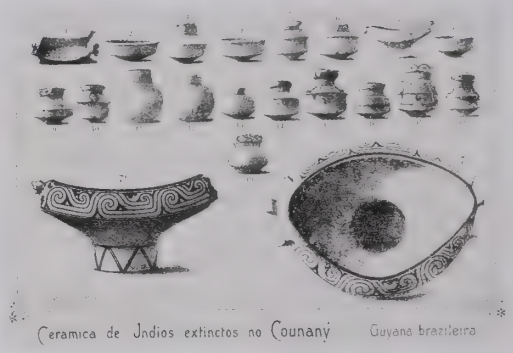


Fig. 7. *Céramiques à décor polychrome de l'Amapa décrites comme « Ceramica de Indios extinctos no Counany, Guyana brazileira »* in Goeldi, 1905.



La couleur utilisant toute la gamme des colorants déjà évoqués est appliquée au pinceau large fait d'une touffe de coton fixée sur un bâton, lorsque le trait doit rester épais. Si la potière veut réaliser les motifs décoratifs complexes qui ornent les poteries les plus élaborées, elle emploie un pinceau fin fabriqué avec une longue plume de la queue d'un oiseau (*agami*), ligaturée à une petite baguette.
Ce pinceau n'est pas employé de la manière qui nous est familière : les potières l'utilisent en le posant par applications successives sur la surface à décorer, cette technique permettant un tracé fin et régulier du trait, et l'exécution de courbes (**fig. 8**). L'art de la courbe, exprimé en des tracés fins et souvent complexes, est en effet l'une des caractéristiques majeures de l'art décoratif kali'na, tel qu'il est appliqué à la poterie ou à la peinture corporelle. Il se différencie par là des pratiques décoratives de la plupart des populations amérindiennes contemporaines dans la région des Guyanes, qui paraissent toutes vouloir privilégier dans le décor céramique, comme dans la peinture corporelle, le tracé droit et l'angle plutôt que la courbe, et qui mobilisent un vocabulaire décoratif proche des motifs de la vannerie.



Fig. 8. *Décoration d'un* palapi. *Lelydorp (Suriname), vers 1920.* Extrait de W.E. Ahlbrinck, 1931.

La plupart des céramiques sont décorées, au moins avec le *kuli*, à l'exception des pots devant aller au feu. Mais le vocabulaire décoratif et la combinaison des motifs utilisés varient selon le type d'objets : les poteries utilitaires communes, et singulièrement les récipients destinés à conserver l'eau de consommation domestique (*tukuali*) ne sont généralement ornés que d'un décor simple fait de larges bandes de kuli. Une autre catégorie de poteries (*sapera, palapi, samaku*) est produite pour être utilisée lors du rituel de sortie de deuil *epekotono* (voir plus loin) ; ce sont des formes ouvertes, dont certaines (*palapi, sapera*) reçoivent sur leur face intérieure un décor soigné, que l'on peut qualifier de « classique ». Le même décor est appliqué sur l'objet (le *malaca*) qui permet la rencontre entre le chamane et ses esprits auxiliaires.

Le dessin kali'na s'organise à partir d'un trait de base qui va imposer la forme, trait que l'on va doubler et redoubler de lignes parallèles, en un foisonnement qui a comme objet de se saisir de toute la surface du cartouche créé sur la poterie ou la poitrine et le dos des participants à la cérémonie *epekotono*. Les motifs sont nombreux, transmis de génération en génération, et généralement partagés par la plupart des femmes connaissant le travail de la poterie et l'art du trait ; souvent aussi, ils naissent de l'invention individuelle, de l'observation de la nature ou d'une révélation faite à la potière lors d'un rêve. Chaque motif est reconnu et nommé, mais pour la majorité des potières, ce vocabulaire n'est plus aujourd'hui investi d'une forte charge symbolique. Cependant, l'importance que revêt cet art du dessin dans le rituel d'*epekotono*, l'apparition de certains récits mythiques associant tel ou tel motif aux connaissances cosmogoniques ou astronomiques, laissent deviner que derrière cet art s'organisait naguère un riche univers de correspondances symboliques (**pages de titre**).

Les *sapela* d'*epekotono*

Ce décor classique, tout en courbes élégantes, n'a pas comme seule fonction que « faire beau ». S'il est souvent apposé en dehors de toute intention rituelle sur des objets destinés à la vente à l'extérieur du groupe qui le produit, il a, dans la culture kali'na une autre fonction : appliqué aux céramiques et aux objets intervenant dans la cérémonie d'*epekotono*, mais aussi sur les corps des participants, il vient marquer l'espace symbolique du rituel. Moment majeur aujourd'hui encore dans la vie sociale des villages kali'na, *epekotono* permet de quitter un deuil familial, qui a été respecté au cours des deux ou trois années précédentes. La cérémonie rassemble pendant plusieurs jours la parenté de la famille organisatrice et des parents et amis venus des villages voisins. Le rituel a comme fonction d'organiser le retour à une vie normale pour les proches du disparu, en instituant une séparation radicale entre les vivants et l'esprit du mort qui abandonne alors définitivement ce monde dans lequel il a erré tout le temps du deuil, pour s'intégrer à l'autre monde (**fig. 9a**, **b** et **c**). Dans l'ordonnancement de la cérémonie, la préparation et la consommation du *kasili* (bière de manioc) représentent des temps importants au cours desquels la céramique est largement présente, une céramique finement travaillée et décorée, fabriquée à cette fin depuis des mois : le *samaku*, employé pour la cuisson et pour le stockage du *kasili*, dont on va orner la partie supérieure de dessins au trait large de *tawa* ; le *sapela*, bol destiné à la consommation de cette boisson à une étape décisive de la célébration ; enfin le *palapi*, une jatte qui contient les colliers et les autres parures que vont revêtir ceux qui sont en deuil au matin de la cérémonie.

Parmi ces objets, le *sapela* est sans doute l'une des plus belles pièces de la production céramique traditionnelle kali'na, qui sera offerte en cadeau aux participants à la cérémonie que l'on veut honorer ou remercier. Le *sapela* rassemble en lui la qualité de la facture céramique et la richesse d'un art décoratif qui caractérise également les peintures que reçoivent les corps des personnes portant le deuil, les bancs sur lesquels ils prendront place au petit matin lorsque sera accompli le retour à la vie normale et que le temps sera venu de les parer, et les tambours qui rythment les chants accompagnant les danses de la nuit.



Fig. 9a. *Au matin de la cérémonie d'*epekotono, *les personnes qui portaient le deuil consomment le* kasili *qui leur est servi dans un* sapela. *Galibi.* Photo de l'auteur. 1999.



Fig. 9b. *Puis on leur applique les peintures faciales. Awala-Yalimapo.* Photo de l'auteur. 1996.



Fig. 9c. *Enfin, ces personnes sont parées pour prendre part aux danses qui marqueront leur retour à une vie normale. Mana.* Photo de l'auteur. 1992.

Le développement d'un art en situation coloniale

La production actuelle des potières kali'na, même si elle est toujours d'une grande qualité et si elle est de nouveau en expansion, ne permet pas de rendre compte de la richesse et de la diversité de cet art, ni de suivre l'évolution considérable qu'il a connue au cours de ces deux derniers siècles. Pour cela il faut se plonger dans les collections conservées dans les musées, qui donnent la mesure de l'intérêt porté au tournant du siècle à la production des potières kali'na de Guyane française et du Suriname (**fig. 10**). Si la plus grande partie de ces objets sont entrés dans les grandes collections des pays colonisateurs - France et Pays-Bas – on les retrouve également dans de nombreux musées et muséums d'histoire naturelle de moindre importance dans ces deux pays, ainsi que dans les principales collections ethnographiques des autres pays européens[2]. L'abondance de ces collections suggère le développement rapide, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, d'une production destinée aux Européens, qui se dessinait déjà au siècle précédent en réponse à une importante demande coloniale.

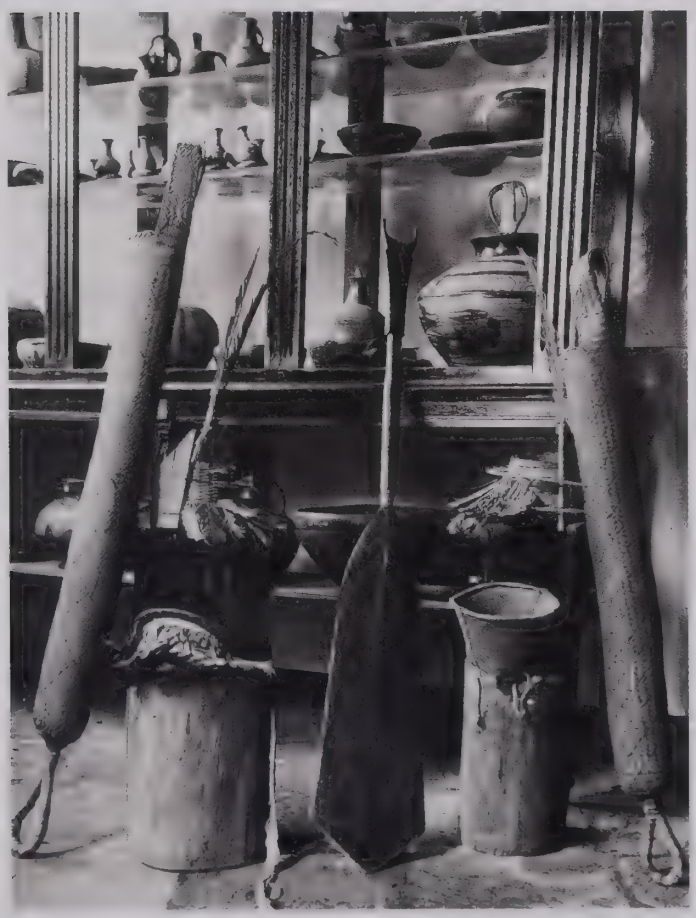


Fig. 10. *La céramique kali'na dans les vitrines du musée E. Franconie à Cayenne, vers 1930.* Extrait de Grebert, 2001.

Depuis le XVIIIe siècle au moins, en effet, une fabrication de poteries amérindiennes s'est développée à destination des colons, tant en Guyane française qu'au Suriname : « *les pots à eau qu'elles font sont d'une grandeur prodigieuse*, écrivait en 1769 le chroniqueur Fermin à propos des poteries des femmes amérindiennes du Suriname, *car il y en a qui contiennent entre les quatre à cinq ancres ; et il n'y a pas de maison en ville, ni aux plantages, où il n'y en ait au moins trois ou quatre, pour y conserver l'eau de pluie qu'on boit journellement, qui s'y purifie et s'y maintient aussi fraîche que si elle sortait d'une glacière* ». Si nous ne connaissons pas aujourd'hui de pièces datant de cette époque, l'archéologie coloniale en Guyane met à jour, mêlés à la poterie d'origine européenne, de nombreux tessons de poteries amérindiennes, généralement utilisées comme contenants destinés à conserver fraîche l'eau de boisson par évaporation – ce que la terre des poteries kali'na, dégraissée à la cendre de *kwepi*, assurait efficacement. C'est notamment le cas de la carafe à col étroit que l'on connaît sous le nom de *watalakan* largement employées par les Créoles et les Européens et produites par les potières jusqu'à aujourd'hui ; cet objet emprunte vraisemblablement son modèle, et son nom, aux bouteilles[3] européennes en verre importées en très grand nombre au Surinam au cours du XVIIIe siècle.

Au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, deux phénomènes vont durablement modifier le paysage social et économique de la Guyane coloniale, et singulièrement la région de l'ouest dans laquelle sont établis les villages kali'na : le développement des établissements pénitentiaires de Guyane (le « Bagne »), après 1858, entraînera dans cette



Fig. 11. *Céramique kali'na du bas-Maroni (Suriname), vers 1880. Haut. : 23 cm.* Musée municipal de Pithiviers (legs Louis Boussenard).

région l'arrivée de petits fonctionnaires blancs ; à peu près à la même époque, la découverte de l'or fluvial va déclencher en peu d'années une véritable ruée, suscitant une forte immigration et une activité économique nouvelle et intense dans les bourgs situés au débouché des rivières. Petits fonctionnaires de l'administration pénitentiaire, médecins, militaires au retour de leur affectation, commerçants ou « explorateurs », vont alors ramener en France des poteries acquises auprès des Kali'na, qu'ils lègueront par la suite au musée ou au muséum de leur ville, avec d'autres « curiosités », comme témoins de leur vie aventureuse... (**fig. 11**). Effet d'une demande du « marché » et d'une disparition des contraintes imposées par l'usage de la pièce, les formes évoluent, se dotent d'anses, et elles se miniaturisent, répliques d'objets utilitaires ou petites figurines zoomorphes, plus rarement anthropomorphes ; l'inventivité ou la capacité d'imitation des potières s'ouvre aussi sur une véritable débauche de formes, parfois baroques, qui peuvent emprunter à l'Europe et à un art décoratif propre aux cultures occidentales, parfois en réponse à une demande suscitée par la préparation des expositions universelles et coloniales : c'est une telle collection que ramène en 1900 pour le musée d'ethnographie du Trocadéro (le futur musée de l'Homme) Maurice Guffroy, administrateur des Mines d'or de la Guyane néerlandaise voyageant sur le Maroni.

Paradoxalement, cette histoire liée au fait colonial a formé un formidable espace d'invention, d'adaptation, d'emprunt qui a permis à cette production de se développer comme ce que l'on peut aujourd'hui considérer comme un « art ethnique », selon un processus que l'on observe dans d'autres cultures amazoniennes, dans des contextes historiques comparables[4] ; art propre à ce rameau du peuple kali'na placé par l'histoire à la frontière des colonies française et hollandaise – et distinct de la production céramique des autres groupes kali'na que l'histoire a intégrés aux colonies anglaise (Guyana) et espagnole (Venezuela) (**fig. 12**). Cet art, qui a connu un grand développement au cours des dernières décennies du XIX^{e} siècle, a peu évolué dans la première moitié du XX^{e} siècle. Depuis les années soixante, en revanche, de nouvelles tendances sont nées, liées aux transformations politiques, économiques et culturelles de la Guyane et du Suriname. Les formes des objets fabriqués aujourd'hui demeurent en partie

stables, même si la diversité que l'on relevait au tournant du siècle s'est singulièrement réduite. Le décor, par contre, a souvent connu une évolution, par adoption d'un vocabulaire décoratif emprunté à l'Europe, conséquence notamment de la diffusion de modèles à travers la scolarisation. On se méprendrait en considérant ces changements comme le signe d'un appauvrissement culturel : si le dessin perd parfois de la force que lui conférait un art du trait que les potières classiques avaient su maîtriser, il continue de témoigner de la capacité des potières à inventer et à interpréter, et ouvre une nouvelle période dans l'histoire de l'art céramique kali'na, et le développement d'une nouvelle esthétique, entre tradition et modernité.

Fig. 12. *Figurines de céramique, ornées des peintures faciales et corporelles qui sont appliquées lors de la cérémonie d'*epekotono. *Suriname, fin du XIX^e siècle, Leiden, Rijkmuseum voor Volkerkunde.* Extrait de Kloos,1975.



BIOGRAPHIE

Gérard Collomb est né en 1948. Il est titulaire d'un doctorat en ethnologie et a été conservateur au musée national des arts et traditions populaires à Paris. Il est actuellement chercheur au CNRS et conduit un programme de recherches en Guyane française et au Suriname sur la culture et la société des amérindiens kali'na. Il travaille actuellement à la rédaction d'un ouvrage sur la vie politique kali'na, et participe à un programme ethno-historique et archéologique collectif sur les transformations culturelles et politiques indigènes suscitées par le contact sur le littoral des Guyanes orientales.

BIBLIOGRAPHIE

AHLBRINCK (Wilhelmus G.), *Encyclopaedie der Karaiben*, Verhandelingen der Koninklijke Akademie Van Wetenschappen te Amsterdam, Afdeeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel XXVII, n°1, Amsterdam, 1931.

COLLOMB (Gérard), « La question amérindienne en Guyane. Formation d'un espace politique », in M. Abélès et H.P. Jeudy (eds.). *Anthropologie du politique*, Paris, Armand-Colin, 1997.

COLLOMB (Gérard) et TALADOIRE (Eric), « Note sur quelques collections amérindiennes de Guyane dans les musées français ». *Revue du Louvre et des Musées de France*, automne 2001.

COLLOMB (Gérard) et TIOUKA (Félix), *Na'na kali'na. Une histoire des Amérindiens Kali'na en Guyane*, Ibis Rouge Editions, 2001.

COLLOMB (Gérard), « Identité et territoire chez les Kali'na : à partir d'un récit du retour des morts ». *Journal de la Société des américanistes*, Paris, musée de l'Homme, n° 2, p. 149-168, 2001.

_____, « Réflexions sur un 'style ethnique' la céramique kali'na du littoral oriental des Guyanes ». *Journal de la Société des Américanistes*, 89-1, p. 129-160, 2003,

CORNETTE (Alain), « Étude morpho-stylistique et technique de la céramique galibi en Guyane Française », *Caribena*, 2. s.l. [Martinique], Centre d'études et de recherches archéologiques, p. 39-102, 1992.

DELAWARDE (Jean-Baptiste), « Activités des indiens Galibi de la Mana et d'Iracoubo, Guyane française » in *Journal de la Société des Américanistes*, 1966/2, p. 511-524,1967/2, p. 333 - 388.

EVANS (C.) et MEGGERS (B.J.), *Archeological investigations in British Guiana*, Washington, Smithsonian institution, (Smithsonian institution, Bureau of American Ethnology ; bull. n° 177), 1960.

FERMIN (Philipe), *Description générale, historique géographique et physique de la colonie de Suriname*. Amsterdam. E. Van Harrevelt, 2 vol. in-8°, 1769.

GREBERT (René), *Regard sur les Amérindiens de la Guyane française et du territoire de l'Inini en 1930*, Cayenne, Ibis Rouge Edition, 2001.

GOELDI (Emilio. A.), *Excavacoes archeologicas em 1885 executadas pelo Museu Paraense no littoral da Guyana Brazileira entre Oyapock e Amazonas*, 1a Parte. Memorias do Museu Goeldi, Belém, 1905.

KLEIN (W.H.A.), *Antique Bottles in Surinam*, preface and additions by F.C. Bubberman, translation A. Huyzen and Ms A. Reeder, Stichting Surinaams Museum, Paramaribo, 1974.

KLOOS (Peter), « Surinaamse indianenen ; Hun Aardewerk », *Surinaams Aardewerk*, Tentoonstellings catalogus, Princessenhof te Leeuwarden, p. 14-26, 1975.

MEGGERS (Betty Jane) et EVANS (Clifford), *Archeological Investigations at the Mouth of the Amazon*, Washington, Smithsonian institution, Bureau of American Ethnology, n° 167, 1957.

MYERS (Tom P). « Looking Inward: The Forescence of Conibo/Shipibo Art during the Rubber Boom », in *Art and Artifacts in Amazonia*, [T. P. Myers and M. S. Cipoletti, eds.] p. 127-142. Bonn American Studies 36, Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben, Germany. 2002.

REYNIERS (François), *Sèvres, Musée national de céramique* : Céramiques américaines, Paris, Ed. des Musées nationaux, 1966.

ROSTAIN (Stéphen), « La céramique amérindienne de Guyane Française », *Société suisse des Américanistes*, Bull. 55-56, p. 93-127, 1991-1992.

ROSTAIN (S.), *L'occupation amérindienne ancienne du littoral de Guyane*, [Thèse de Doctorat d'histoire, Université de Paris 1], Travaux et documents de l'ORSTOM, n°129, 2 vol., 1994.

ROTH (Walter Edmund), *An Introductory Study of the Arts, Crafts, and Customs of the Guiana Indians*, 38e Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1916 - 1917, Washington, 1924.

WHITEHEAD (Neil-Lancelot), « Ethnic Transformation and Historical Discontinuity in Native Amazonia and Guyana, 1500-1900 », *L'Homme*, 126-128, p. 285-307, 1993.

NOTES

1. L'Essequibo est un fleuve du centre de l'ancienne Guyane britannique (aujourd'hui Guyana), qui prend sa source à la frontière avec le Brésil.

2. Si les americana rassemblés sur les côtes des Guyanes aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles occupent une place de choix au sein des cabinets de curiosités européens, la céramique y est toutefois peu présente, et elle ne fera véritablement son apparition dans les collections des musées qu'à partir du milieu du XIX^{e} siècle (Collomb et Taladoire 2001). Rassemblées généralement (à travers une démarche de collecteurs de curiosités) par le voyageur, l'administrateur, le missionnaire ou le marchand, les collections des musées français permettent de suivre l'évolution du regard occidental sur cet art de Le Prieur, explorateur de la Guyane au début du XIX^{e}siècle, qui donne au musée de Sèvres quelques céramiques qui sont parmi les plus anciennes conservées dans les musées (Reyniers, 1966), à Léon-Gontran Damas, poète de la négritude avec Césaire et Senghor, qui rapporte de Guyane en 1937 pour le musée de l'Homme une collection ethnographique dans laquelle la céramique kali'na occupe une place prépondérante.

3. Aujourd'hui intégré à la langue kali'na, le nom lui-même de cet objet est composé de deux mots du créole surinamien formés à partir de l'anglais « water » et « can », l'emprunt du nom suggérant l'emprunt de l'objet, qui n'est jamais désigné d'un nom issu d'une racine kali'na. Sur les bouteilles européennes importées dans les Guyanes, voir Klein, 1974.

4. Voir l'exemple de la céramique shipibo analysé par Myers (2002).



Sous le signe du serpent chez les Gan voltaïques ...



Daniela Bognolo

« Gan » : cette appellation regroupe un ensemble varié d'objets en alliage métallique, à patine terreuse, de facture très raffinée qui, au cours des dix dernières années, est apparu dans les publications qui traitent des arts et des cultures africains. Ce point d'interrogation se justifie, tant en raison de l'absence de vérifications scientifiques sur l'appartenance de ce type d'objets à la culture gan, que par l'insuffisance des informations que l'on possède sur cette population localisée dans le sud-ouest du Burkina Faso.

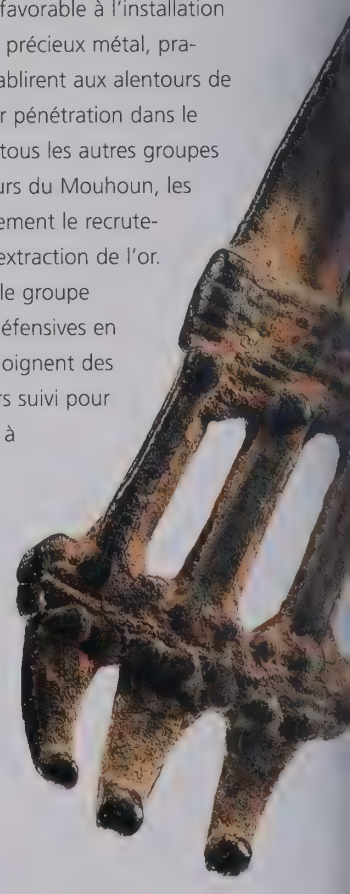
Les premiers exemples d'objets gan furent publiés en 1931 par Henri Labouret dans *Les Tribus du rameau lobi* ; l'auteur se limite à signaler que trois d'entre eux (**fig. 2**) « ... *qui ressemblent aux amulettes et ornements portés par les Gan actuels* »[1] ont été découverts aux alentours des ruines de Oyono. Les typologies présentées par Labouret sont restées pendant longtemps les seules connues et, faute de nouveaux exemples significatifs, aucun autre objet n'a pu être attribué avec certitude à cette population[2].
En 1997, dans l'œuvre collective *Earth and Ore*, ont été publiés comme « gan » des bronzes qui ne manquèrent pas d'attirer l'attention[3]. Ces objets fastueux, finement travaillés et à la surface oxydée, n'étaient en vérité en rien comparables aux quelques simples bronzes gan connus jusqu'alors. Dès lors, une multitude de suppositions a été formulée pour essayer d'établir l'identité de leurs auteurs, tantôt localisés chez les Kulango, tantôt chez les Senufo, chez les Lorhon ou chez les Dorossié, ou encore associés à d'hypothétiques populations aujourd'hui disparues que l'on présume être à l'origine des grandes ruines de pierre disséminées sur le territoire où les Gan sont installés (**fig. 3**)[4], et aux alentours desquelles il semble qu'ait été retrouvée la plupart des fontes en bronze connues.

Ce texte, fruit de missions ethnologiques conduites chez les Gan[5], tentera d'apporter quelques réponses aux nombreuses questions posées au sujet de ces bronzes anciens, en examinant certains aspects particuliers du système religieux gan relatifs à la réalisation et à l'emploi rituel des objets en métal.

Qui sont les Gan[6] ?

Provenant du sud du Ghana sans en être originaires, les 8000 Gan qui vivent aujourd'hui à la limite occidentale du territoire dit « pays lobi » représentent la réalité actuelle d'un royaume qui fut jadis assez étendu et qui, depuis son installation en terre burkinabé, a vu se succéder vingt-neuf règnes au cours d'un peu plus de cinq cents ans (cf. **carte**).

L'histoire des Gan du Burkina, ou Kãaba (singulier : Kãa) comme ils se désignent eux-mêmes[7], remonte au moment où la famille royale Farma quitta secrètement, en plein conflit, le royaume dont elle faisait partie, en emportant certains emblèmes du pouvoir. Se dirigeant vers les régions aurifères du nord, à la recherche d'une terre favorable à l'installation de leur propre royaume et à l'exploitation du précieux métal, pratiquée depuis longtemps déjà, les Farma s'établirent aux alentours de Bouna (Côte d'Ivoire), point de départ de leur pénétration dans le sud-ouest du Burkina où ils parvinrent avant tous les autres groupes qui y résident de nos jours. Remontant le cours du Mouhoun, les Farma organisèrent à chaque nouvel établissement le recrutement des esclaves nécessaires aux travaux d'extraction de l'or. Ces derniers étaient aussi destinés à fortifier le groupe initial, et à construire les grandes enceintes défensives en conglomérat latéritique dont les vestiges témoignent des anciennes implantations Farma et du parcours suivi pour arriver à l'installation définitive de leur règne à Opíré (**fig. 5**).





Bien que les Gan aient désormais révélé leur histoire et celle des constructions en pierre qui l'accompagne, le silence absolu dont ils font preuve dès lors qu'il s'agit de commenter leur véritable origine, ne permet pas de connaître la nature des cultes qu'ils pratiquaient au Ghana ni le type d'objets rituels qui leur était associé.

La plupart des œuvres actuellement attribuées aux Gan[8] s'imposent par leur équilibre formel et leur finesse d'exécution[9]. Bien que certains des motifs qui les ornent, par exemple celui de la demi-spirale, soient également présents sur des bronzes réalisés par des populations voisines, les objets considérés n'en rappellent aucun autre qui soit connu. Leur remarquable qualité suggère l'importance du rôle qui leur était réservé à l'intérieur du système de représentations collectives, et invite à les considérer comme le fruit d'un art exclusivement consacré à la démonstration ostentatoire du pouvoir (**fig. 6**).

Cependant, chez les Gan, ni le roi ni ses ministres, dignitaires ou conseillers n'exhibent de tels insignes de prestige au cours des cérémonies collectives. En outre, les objets en métal que l'on peut voir sur les autels de culte, y compris ceux qui dénotent une certaine ancienneté, sont des représentations significatives mais conçues simplement et dépourvues d'éléments décoratifs élaborés.

Fig. 1. Sin túrifā *(puissance* túrifā *), objet rituel autrefois employé comme signe distinctif par les « hommes de confiance de la cour » appartenant au matriclan Sua. Haut. : 11 cm Oiseau restauré. Inv. 1034-376.* Musée Barbier-Mueller

En raison de ces observations, notre enquête s'est élaborée à partir du postulat de l'existence paradoxale, chez les Gan, d'un art de cour non visible. Ceci nous a permis d'obtenir des renseignements sur la nature d'un phénomène culturel tout à fait particulier que nous pourrions définir comme une « dissimulation rituelle ».

Un art caché

Lors de son départ du Ghana, la famille royale Farma s'empara de certains emblèmes du royaume dont elle se séparait : un petit tabouret en or et une canne en métal, objets qui allaient devenir par la suite les symboles sacrés de son nouveau royaume (**fig. 7**). Le problème de la légitimité, commun à de nombreuses monarchies africaines, était étroitement lié aux *regalia*, objets de culte nécessaires à la sacralisation de la personne du roi et dont la possession conditionnait



Fig. 3. *Ruines de Kpōkayāga, aux environs de Loropéni.* Photo de l'auteur. 1983.

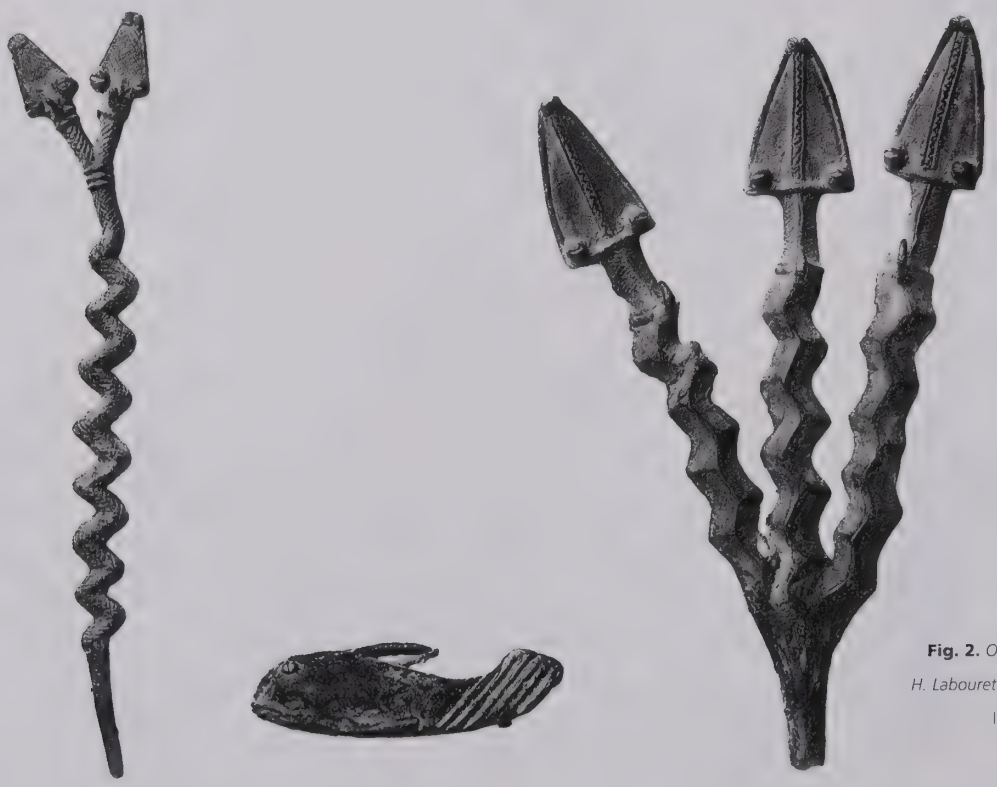


Fig. 2. *Objets gan en bronze découverts par H. Labouret aux alentours des ruines d'Oyono .* In Labouret (détail Planche II), 1931.

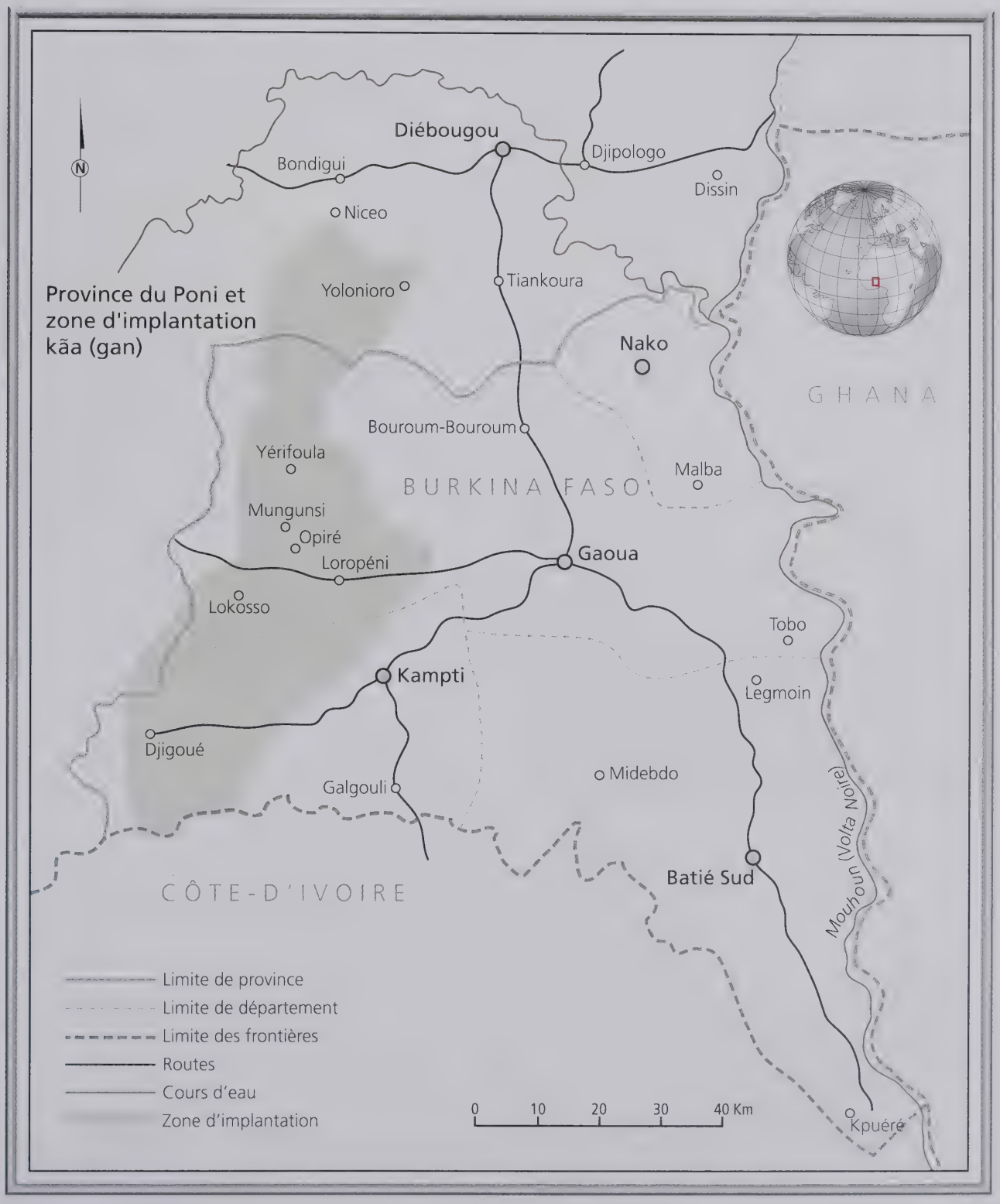

Province du Poni et zone d'implantation kãa (gan)
Diébougou
Djipologo
Bondigui
Dissin
Niceo
Yolonioro
Tiankoura
Nako
GHANA
Bouroum-Bouroum
Yérifoula
Malba
BURKINA FASO
Mungunsi
Opiré
Loropéni
Gaoua
Lokosso
Tobo
Kampti
Legmoin
Djigoué
Midebdo
Galgouli
Mouhoun (Volta Noire)
Batié Sud
CÔTE-D'IVOIRE
Limite de province
Limite de département
Limite des frontières
Routes
Cours d'eau
Zone d'implantation
0 10 20 30 40 Km
Kpuéré



Fig. 4. *Feu Louis Marie Anyima, XXVIII^e kãa 'iya (roi), avec les représentations des emblèmes du pouvoir rapportés du Ghana : le tabouret en or Tikhoko (non visible sur la photo) et la canne Kãdókoono, aussi en or.* Opiré. Photo de l'auteur. 1997.

l'intronisation. Cette coutume, du fait de rivalités intestines, fut souvent la cause du vol des *regalia* par les candidats au trône qui tâchaient de s'assurer le pouvoir. L'histoire des royaumes africains est riche en événements de ce genre ayant comme conséquences la formation de « royaumes frères », inévitablement ennemis, et de diverses méthodes destinées à protéger les symboles sacrés du pouvoir.

Les Gan choisirent de cacher non seulement les emblèmes emportés du Ghana, mais aussi tous les objets rituels dont la possession, en tant que supports de cultes contrôlés uniquement par les membres du groupe de descendance royale Farma, aurait prouvé leur appartenance à la lignée dynastique.

Ces précautions se révélèrent toutefois inefficaces puisque, pendant l'intérim suivant la mort de Tukpã, neuvième roi, les princes s'emparèrent d'un commun accord du tabouret en or. Par cet escamotage, ils entendaient empêcher l'accession au trône de 'ikhumì-Sisa, candidat d'origine roturière[10]. À la suite de cet épisode, 'ikhumì-Sisa, après son intronisation, imposa aux membres de la famille royale d'enterrer tous les objets de culte qu'ils possédaient ; il confia aux Khama la tâche de certaines pratiques ancestrales liées à la royauté, et partagea le reste des cultes entre les différents matriclans[11], mettant ainsi fin à la suprématie des Farma.

Dès lors, tout support cultuel fut tacitement caché par son propriétaire ou dépositaire, le pouvoir de son matriclan étant représenté par les cultes qu'il rendait et par la possession des objets qui les symbolisaient. La dissimulation des objets rituels devint partie intégrante du système religieux et, de nos jours encore, les Gan ne déterrent que temporairement les vrais symboles de leurs entités, à l'occasion de cérémonies rigoureusement réservées aux seuls officiants.

Cette politique de dissimulation systématique nous a longtemps empêché de connaître l'existence de certains objets aussi bien que leur fonction rituelle et a, en même temps, limité toute connaissance sur le patrimoine artistique réellement attribuable aux Gan.



Fig. 5. *Cour royale d'Opiré.* Photo de l'auteur. 2003.

De nos jours, sur la plupart des autels se trouvent placés des objets manufacturés en fer noir (**fig. 9** et **10**). D'après les responsables des différents cultes, ces objets auraient été forgés pour remplacer les vrais symboles de l'entité, enterrés juste en dessous ou à proximité de l'autel qui la représente ; mais entre les uns et les autres, il n'y aurait aucune différence, la qualité de l'objet n'étant pas fondamentale pour le déroulement du rite.

Selon ces affirmations, au très riche panthéon gan correspondrait donc un ensemble d'objets rituels « non visibles » associés à autant d'objets « visibles » qui les remplaceraient lors de toutes les pratiques cultuelles (**fig. 11** et **12**).

Objets rituels en symbiose

Parmi ces objets associés, un rôle intéressant, soutenu par une solide tradition orale, est attribué à un bracelet appelé *bori wa dìgi* : un serpent au corps sinueux qui s'impose par la préciosité formelle de ses extrémités (**fig. 13**). Un objet semblable aurait originairement été l'attribut de la puissance spirituelle Boro dont le culte, importé du Ghana, prit au Burkina sa forme actuelle liée à l'inhumation des rois.



Lorsque fut choisi l'emplacement destiné à accueillir les tombes de la famille royale, sa surveillance fut confiée au prince Bìì-Sina Farma, qui fut également chargé du culte. Or, selon la coutume, la vue de ces tombes, considérée comme néfaste pour la nature royale, était interdite aux membres de la lignée dynastique ; Bìì-Sina se trouva donc exclu de fait d'une éventuelle succession. Se faisant fort du culte qui lui avait été confié, il obtint que les futurs habitants de l'endroit, depuis lors appelé Mungunsi (« broyer le prince »), puissent être autonomes dans l'exercice de leurs fonctions et jouir du droit d'élire leur propre roi. C'est pour cette raison que les prêtres du culte qui lui succédèrent, les *mungunsi-khoba*, prirent le titre de *ìtataapa*, « petit roi ».

D'après l'actuel *mungunsi-khoo*, à la puissance Boro vint se rattacher Bépāgíra'ya, entité qui protège la nature du lien qui unit les rois gan aux rois mungunsi. Le bracelet *bori wa dìgi*[12], représentation d'un serpent au corps sinueux dont les extrémités sont considérées comme deux « têtes » autonomes (le roi gan et le roi mungunsi) unies par un seul corps (le culte), est l'attribut commun à ces deux puissances.

Finement exécuté en bronze à la cire perdue, l'objet était placé aux alentours de l'enceinte en pierre du cimetière qu'avait fait construire Bìì-Sina. Il était enterré superficiellement et contrôlé quotidiennement par le *mungunsi-khoo*, l'affleurement de l'une des deux extrémités

Fig. 6. *Grand* dégénaba *: torque en bronze, autrefois emblème des prêtres Farma responsables de cultes royaux. Haut. : 34 cm. Inv. 1034-363.* Musée Barbier-Mueller.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.

signifiant le décès imminent de l'un ou l'autre des deux détenteurs de pouvoir royal. À l'objet en bronze en correspondait un en fer qui le reproduisait sommairement et le représentait lors de toutes les instances rituelles. Ce double en fer était placé près de l'habitation du *mungunsi-khoo*, qui l'employait comme autel pour officier (**fig. 14**). À la mort du roi, le *mungunsi-khoo* récupérait le bracelet en bronze pour le mettre à son bras avant de procéder, ainsi protégé, aux rites d'inhumation. De nos jours, il porte en guise de protection un simple bracelet en cuivre, mais la pratique cultuelle est demeurée inchangée et, à chaque nouvelle intronisation de l'un ou l'autre roi du royaume, on réalise un bracelet en bronze en forme de serpent. Une fois qu'il a rempli son rôle, l'objet rejoindrait Boro ou Bépãgíra'ya pour s'ajouter aux bracelets ayant appartenu aux *ìtataapa* Farma, ou à ceux des *ìtataapa* Khama. En effet, si pour les premiers, cet emblème témoigne de leur origine dynastique, il symbolise pour les seconds qui, depuis l'époque de 'ìkhumì-Sisa les accompagnent dans ces pratiques cultuelles, l'origine de leur titre de « petits rois ».

La puissance des Farma

Depuis les origines, la famille royale Farma avait mené une politique de contrôle et de centralisation du pouvoir religieux ne reconnaissant comme « puissances spirituelles de la coutume » (*sin sinma*[13]) que celles qui étaient relatives à l'esprit des membres décédés de la famille royale, élevés au rang d'entités protectrices du royaume. Leurs cultes furent imposés sur tout le territoire et, confiés exclusivement aux membres du groupe dynastique. Ils permirent aux Farma d'accroître toujours davantage leur pouvoir.

Fig. 7. *La canne sacrée* kãdòkoono *importée du Ghana (détail).* Opiré Photo de l'auteur. 1995.

Fig. 8. *Statue-autel du X^e roi, 'ikhumì-Sisa. Woógo.* Photo de l'auteur. 1988.

Fig. 9. *Autel élevé à un aïeul de souche royale.* Photo de l'auteur. 1998.

Fig. 10. *Détail de la* **fig. 9** : Sin nigi *(puissance en fer). Objets en fer forgé placés sur l'autel de culte.* Photo de l'auteur. 1998.



Fig. 11.

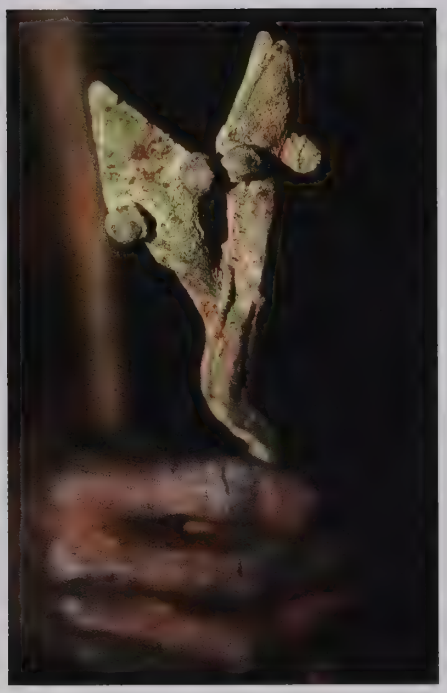


Fig. 12.

Fig. 11. *Responsable du culte rendu à Bàwurokho avec le symbole en bronze de l'entité et son correspondant en fer forgé.* Photo de l'auteur. 2003.

Fig. 12. *Détail du symbole de Bàwurokho en bronze.* Photo de l'auteur. 2003.

La division des cultes décidée par 'ìkhumì-Sisa eut comme résultat la fin de la suprématie politique et religieuse des Farma. Mais elle aboutit aussi à l'oubli de la signification symbolique de nombre de leurs objets rituels, enterrés pour toujours et dont ils étaient les seuls dépositaires. D'après nos interlocuteurs, les typologies de nombreux supports d'entités dont le culte avait été importé du Ghana ou « édifié » par les Farma au cours des âges furent – après 'ìkhumi-Sisa – réadaptées en fonction de leurs nouveaux officiants. Bon nombre de cultes durent être abandonnés et la plupart des institutions religieuses perdirent de leur poids politique et ne constituèrent plus qu'un ensemble d'actes rituels.

On peut se demander si les Farma enfouirent véritablement les symboles de leurs entités et le pouvoir qu'ils représentaient ou si, tout simplement, il les conservèrent là où, suivant la coutume, ils les avaient enterrés.

Madeleine Père nous a rappelé[14] que les autels relatifs aux entités protectrices du royaume devinrent de plus en plus nombreux sur le territoire à la suite des déplacements fréquents de la famille royale. Élevés d'abord à l'intérieur ou immédiatement à côté des enceintes en pierre construites pour accueillir le groupe, ils étaient réinstallés à chaque nouvel établissement sans que la sacralité de ceux qui les précédaient soit annulée. Certains symboles étaient déplacés d'un lieu à un autre, tandis que d'autres étaient laissés sur place dans les différentes installations (**fig. 15**).

À ce propos, il est intéressant de remarquer l'ampleur prise, dans des époques postérieures à 'ìkkhumì-Sisa, par le phénomène de la « découverte » d'anciens objets en bronze par des membres du clan Farma. C'est toujours par hasard qu'ils furent retrouvés, généralement en brousse, souvent aux alentours d'une ruine en pierre ou de



Fig. 13. *Bracelet* bori wa dìgi. *Haut. : 12,2 cm. Inv. 1031-354.* Musée Barbier-Mueller.



Fig. 14.

Fig. 14. *Représentation en fer de* bori wa dìgi *utilisée comme autel-support de Boro.* Mungunsi. Photo de l'auteur. 2003.

Fig. 15. *Autel à proximité des ruines de Kãa-Yenege.* Photo de l'auteur. 1992.

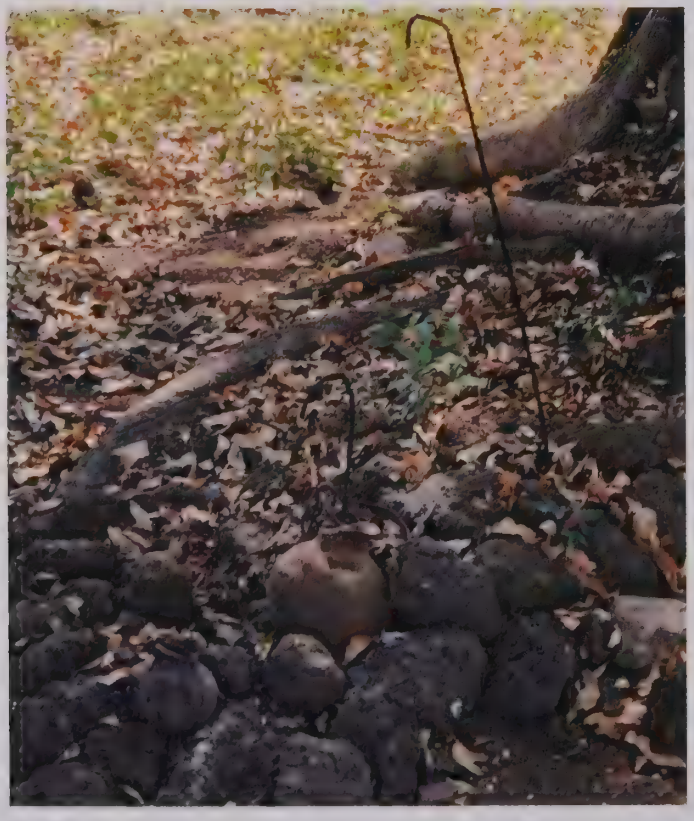


Fig. 15

quelque endroit fréquenté pour le ravitaillement quotidien en eau, bois ou fruits sauvages. Ces objets, considérés comme les symboles de puissances dont on avait perdu tout souvenir[15], furent utilisés surtout pour installer des cultes susceptibles de contrecarrer la mortalité périnatale qui, depuis toujours, menaçait la pérennité de la descendance ; cela détermine la nature des nombreuses pratiques rituelles qui sont aujourd'hui l'apanage du matriclan Farma (**fig. 16**). L'histoire, ou plutôt la légende, qui est à l'origine d'un de ces cultes, nous a été racontée par Kéré-masa Farma, officiant de Sengbenna, puissance *sin sinma* qui, ainsi qu'il l'a souligné, a ses racines dans sa maison. L'attribut de Sengbenna est un objet en bronze appelé *kpar*[16] (crampes), dont la forme, vaguement anthropomorphe, rappelle celle d'un personnage qui porte des entraves d'esclaves sur les épaules (**fig. 17**).

La puissance de Sengbenna[17]

La légende raconte qu'une femme en train de cueillir des noix de karité en brousse trouva dans son panier un objet inconnu. Le devin consulté à ce propos révéla qu'il s'agissait du symbole d'une entité qui s'était ainsi manifestée pour la protéger. Le sacrifice de deux chiens fut requis pour installer son culte, mais la femme, ne pouvant pas accomplir l'acte sacrificiel, confia la tâche à son mari, le liant ainsi pour toujours, malgré lui, à cette puissance. La femme, qui jusqu'alors

n'avait pas procréé, eut beaucoup d'enfants parmi lesquels une fille qui reçut le nom de Sengbenna[18]. Plusieurs femmes s'en remirent à la même entité pour avoir des enfants, d'autres pour protéger leurs nouveau-nés d'une mort prématurée. On fabriquait pour ce faire une petite amulette semblable à l'objet trouvé en brousse (**fig. 18**). Cette amulette, que le bébé portait autour du cou, le « liait » à l'entité qui le protégeait en l'empêchant de s'en aller. En raison de l'efficacité de cette pratique, le culte de Sengbenna se multiplia – de même que ses représentations – mais sa « racine » se maintint chez les Farma. Il est intéressant de souligner que Kéré-masa Farma descend des *kpogom'bo*, hommes de confiance du roi chargés de conduire devant lui les personnes menottées qui doivent passer en jugement. Il est encore aujourd'hui chargé de cette tâche et, dans les cas les plus graves, il utilise les anciennes entraves des esclaves conservées dans sa famille depuis plusieurs générations. Par-delà les analogies entre cette charge et la forme de l'attribut de Sengbenna, d'autres explications fournies par Kéré-masa suggèrent que certains des éléments qui composent l'objet font partie d'un véritable système cognitif.

Les signes présents à l'intérieur des deux motifs incurvés et symétriques représenteraient des lianes *kpògiro*, espèces de cordelettes obtenues en enroulant des fibres de baobab. Les *kpògiro* (sing. *kpògiyoo*) sont utilisées dans les pratiques sacrificielles pour lier l'animal et l'unir symboliquement à la puissance. Pour la volaille, on utilise une seule cordelette, pour les quadrupèdes on en emploie deux tressées, et trois pour le sacrifice du chien qui, ainsi que dans d'autres sociétés, remplace le sacrifice humain. Leur combinaison représentée sur les objets relatifs à Sengbenna indiquerait le nombre et le type de sacrifices requis pour installer son culte ou pour en obtenir sa protection.
Certes, cette explication, comme bien d'autres que nous avons recueillies au sujet des motifs en relief qui ornent les bronzes, ne saurait être généralisée et mérite une vérification ultérieure. Mais c'est justement à travers les questions posées sur la signification de ces éléments décoratifs, qui d'ailleurs nous ont été signalés à maintes reprises comme étant un système particulier d'écriture, que nous sommes parvenus à connaître l'existence des *yirémba*, ceux qui « détiennent les signes ».



Fig. 16. *Autel en relation avec un culte individuel.* Photo de l'auteur 2003.

Les dépositaires des signes

De nombreuses incertitudes accompagnent l'identité des *yirémba* et, si l'on conserve le souvenir de la présence de fondeurs et de bijoutiers chez les Gan, le terme *yirémba* paraît plutôt lié à des forgerons du passé comme Kari Batou, Namigo Depebiré et Nàaker Saba, tous des Farma. Aucun informateur n'a pu cependant leur attribuer la création de *sin fāama* (puissances en métal) (**fig. 20**).

Les forgerons actuels, dont beaucoup sont d'origine senufo ou tussiana, affirment qu'ils ne peuvent exécuter que des « fers noirs » (pièces en métal forgé)[19], et que la technique de la cire perdue ne serait pratiquée qu'à Ta-huru, où des spécialistes de la fonte réalisent encore des *túrifā*, petites amulettes représentant souvent un serpent à plusieurs têtes et au corps en spirale[20] (**fig. 19**). Les forgerons de ce village, aux environs duquel subsistent les vestiges de nombreux hauts-fourneaux, affirment qu'aujourd'hui, en dépit de ce que nous avons pu constater par nous-mêmes, personne n'est plus en mesure ou, plutôt, ne peut plus réaliser d'autres objets rituels en bronze et encore moins les refaire d'après modèle. Cette précision, qui sonne comme une interdiction, nous a permis d'apporter un éclaircissement au casse-tête que constitue la réalisation des bronzes anciens et l'identité des *yirémba*.



Fig. 18.

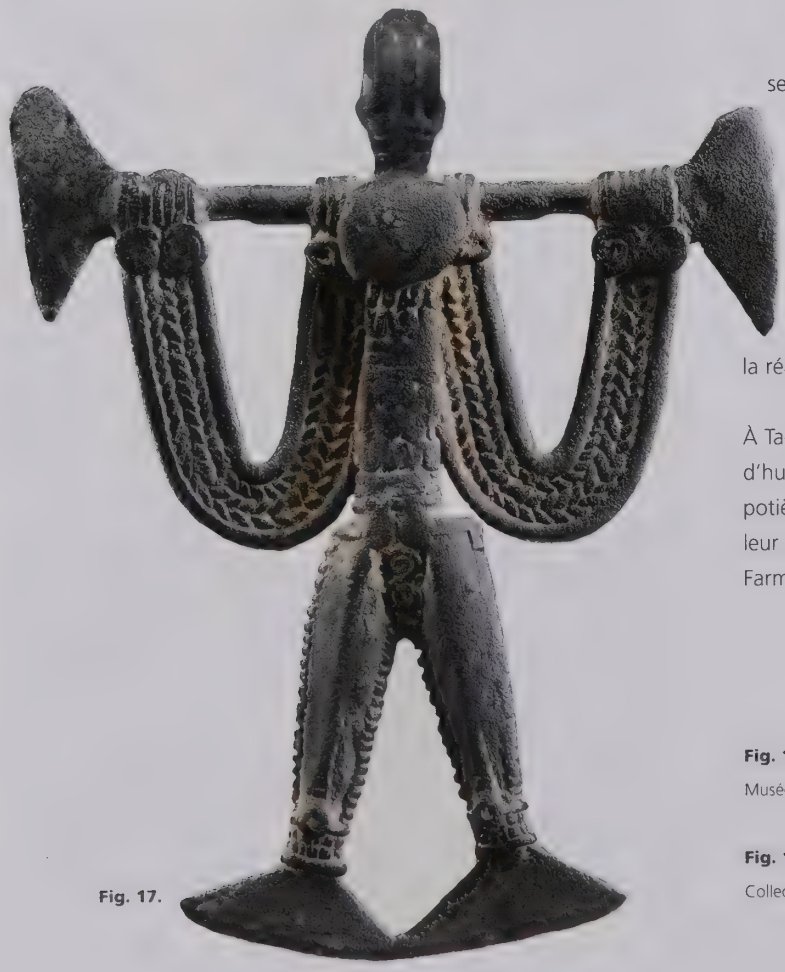


Fig. 17.

À Ta-huru, les descendants de Nàaker Saba Farma constituent aujourd'hui ce qui reste des anciens *yirémba*, familles de forgerons et de potières gan chargées de l'extraction des métaux (fer, cuivre, or), de leur travail et de la composition des « signes » (*yiré*). D'après Màadjou Farma (**fig. 21**), le doyen des descendants, il semble que, là où il y

Fig. 17. Kpar, *attribut de l'entité Sengbenna. Haut. : 9, 5 cm. Inv. 1034-358.* Musée Barbier-Mueller.

Fig. 18. *Amulette en relation avec le culte de Sengbenna. Haut. : 4,2 cm.* Collection privée. Photo de l'auteur.



Fig. 19.

avait des Yileobé[21] capables de pratiquer la technique de la cire perdue, il y avait également des *yirémba* chargés de superviser la production d'objets réalisés sur ordre du responsable du lignage royal. Dans certaines circonstances, différents fondeurs étaient chargés séparément de confectionner, sous le contrôle des *yirémba*, le même type d'œuvre. Les objets réalisés étaient tous remis par les *yirémba* au conseil des anciens qui avait élu le roi et qui choisissait l'œuvre qui symbolisait le mieux la puissance royale. Le souverain élu ne devait ni voir l'objet choisi ni en connaître la forme. À sa mort, l'objet servait de modèle à une reproduction en or, réalisée par des fondeurs dont l'identité n'était connue que du responsable du clan royal.

Sibiri Farma, le responsable actuel du clan royal, tout en confirmant cette procédure, a tenu à souligner qu'autrefois, les objets de prestige en or allaient enrichir, d'un règne à l'autre, le trésor royal (*itha minya*), aujourd'hui insignifiant étant donné que cette pratique est tombée en désuétude. Le défunt roi Anyima[22], au contraire, avait plusieurs fois fait allusion devant nous à l'existence d'une ancienne famille de forgerons et de potières chargés de l'exécution de certains objets de culte. De nos jours encore, leurs descendants n'arriveraient en pays gan qu'à l'occasion de la mort du roi pour en repartir dès leur tâche achevée. Aux dires du roi Anyima, ce phénomène se répète depuis plusieurs générations, mais personne ne sait d'où vient cette famille, ni qui est censé la prévenir ; quoi qu'il en soit, ses membres seraient, selon le roi, des Khisì[23].



Fig. 20.

Fig. 19. *Amulette* túrifã. *Haut. : 5,7 cm.* Collection privée. Photo de l'auteur.

Fig. 20. Sin fãama *(puissance en métal), objet rituel lié à un culte privé. Haut. : 8,8 cm. Inv. 1034-279.* Musée Barbier Mueller.

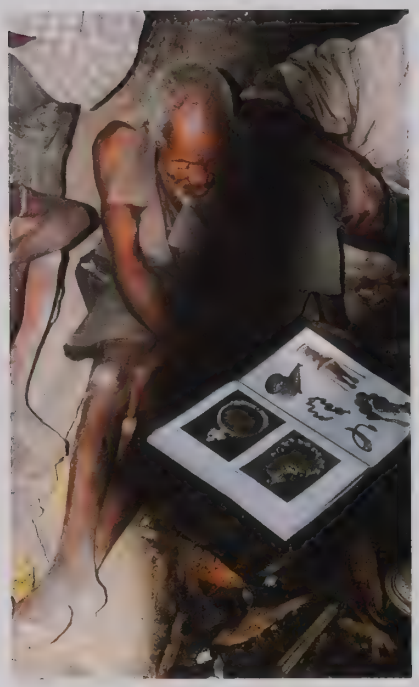


Fig. 21.



Fig. 22



Fig. 23.

Nous ne sommes pas en mesure d'affirmer que les informations que nous avons tout dernièrement obtenues à Ta-huru peuvent être mises en rapport avec celles qui nous ont été transmises dans le passé par Anyima, ni que la pratique décrite par Màadjou Farma est encore en usage. Nous pouvons en revanche attester de l'existence d'objets en or comme en témoigne cette pièce recouverte d'une épaisse patine sacrificielle (**fig. 22** et **23**).

De nos jours, ces objets remarquables sont considérés comme tellement sacrés que seuls certains anciens ont le droit de les manipuler. Ils sont conservés dans des endroits secrets et, bien qu'ils nous aient été présentés comme des objets de prestige, ils reçoivent des offrandes rituelles. Leurs copies en bronze, enterrées, ne sont ramenées au jour qu'à l'occasion de certaines cérémonies annuelles célébrées par les responsables des inhumations royales. Il semble que ces derniers puissent, selon la forme de l'objet et certains signes dont il est doté, faire des prédictions sur les événements majeurs de la nouvelle année du règne en cours.

Fig. 21. *Màadjou Farma, descendant des anciens* yirémba *de Ta-huru.* Photo de l'auteur. 2003.

Fig. 22 et 23. Sin nyaamba *(puissance en or) : objet ancien en or dont la surface est recouverte d'une épaisse patine sacrificielle. Diam. : 14 cm.* Photo de l'auteur. 2003.

Fig. 24. Sin fâama *(puissance en métal), objet rituel autrefois utilisé comme signe distinctif par les officiants de certaines procédures rituelles liées à l'inhumation des princes appartenant au groupe de descendance Munyio. Haut. : 16,5 cm. Inv. 1034-377.* Musée Barbier-Mueller.

Les renseignements que nous avons recueillis à ce propos sont encore très fragmentaires, mais nous pouvons affirmer que l'actuelle fonction rituelle de ces objets ne peut être dissociée de la fonction d'apparat qui leur était assignée auparavant. Nous possédons des bases assez solides pour émettre l'hypothèse que chacun de ces objets est de quelque manière le témoin d'un passé particulier et que les significations qu'il recèle sont en relation avec l'identité de son ancien propriétaire. Les quelques objets étudiés dans ce texte suggèrent l'ampleur du langage symbolique utilisé par les Gan, langage construit en terre burkinabé qui, sous le signe du serpent, traduit les expériences les plus signifiantes en relation avec l'évolution du groupe dynastique (**fig. 1** et **24**).

Nous croyons pouvoir conclure que les particularités qui nous permettent aujourd'hui d'interpréter sans hésitations certaines typologies d'objets en métal comme typiquement gan, relèvent de l'assemblage d'éléments et de motifs ornés, ayant chacun sa propre signification, exécuté avec grande maîtrise. Á notre avis, la réalisation de ces bronzes anciens représente une importante forme d'expression qui a pendant longtemps dirigé le processus créatif de la société en déterminant l'unicité de ses supports cultuels. Il nous semble que, devant l'importance d'une telle hérédité culturelle, le problème de l'identité des réalisateurs de ces œuvres est négligeable et que ces objets peuvent à juste titre être considérés comme gan.

Quoi qu'il en soit, le patrimoine artistico-cultuel de cette société est aujourd'hui entièrement à redécouvrir, la difficulté majeure étant l'accès aux objets les plus secrets. Néanmoins, en rédiger un inventaire systématique en relation avec les différents cultes, en recueillir les significations et les légendes, montrer si possible quelques images de leur utilisation, constituent, à notre avis, le seul moyen de rendre définitivement aux Gan la paternité de leurs bronzes anciens.



Fig. 24.

BIOGRAPHIE

Daniela Bognolo, ethnologue diplômée de l'École Pratique des Hautes Études (sciences des religions) de Paris est professeur d'art plastique au Liceo Artistico Caravaggio de Milan et aussi chercheur associée à l'UMR 8048 « Systèmes de pensée en Afrique Noire » (NRS/EHI de Paris. Elle a écrit de nombreux articles sur l'art des populations de culture traditionnelle lobi (Burkina Faso) et fut coauteur des ouvrages Chasseurs et Guerriers (Dapper, 1999); Arts d'Afrique (Dapper/Gallimard, 2000); Africa, dalla memoria all'immagine (Agora 2002); Parures de tête (Dapper 2003).

Depuis 1999, elle effectue des missions ethnographiques en pays lobi et en pays gan dont la dernière a été financée par l'Association des Amis du Musée Barbier Mueller.

BIBLIOGRAPHIE

BERTHO (J.), « Nouvelles ruines de pierres en pays Lobi » in *Notes Africaines*, Dakar, I.F.A.N., 1952, p. 81-85.

BOGNOLO (D.), *Hypothèse sur les origines des Gan du Burkina Faso*, inédit, 1991.

_____, « *L'ancêtre inachevé* » - *Les Lobi du Burkina à travers l'étude de leurs autels et objets rituels*, Paris, mémoire de l'E.P.H.E., 2000.

DELAFOSSE (M.), « Découvertes de grandes ruines à Gaoua, Soudan français » in *L'anthropologie* XII, 1902, p. 178-181.

_____, « A propos des ruines de constructions en pierre maçonnées existant dans le Lobi (bassin de la Volta Noire) » in *Comptes rendus des séances de l'Institut Français, 11, Supplément à l'anthropologie*, 1918, p. 214-227.

HAMY (Dr), « Existence de ruines de pierre » in *L'anthropologie* XIII, 1902, p. 177-181.

HOLAS (B.), « L'énigme au pays lobi » in *Encyclopédie mensuelle d'Outre-mer* 27, 1952, p. 344-349.

LABOURET (H.), « Le mystère des ruines du Lobi » in *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, 11, 3, Paris, 1920, p. 177-196.

_____, *Les tribus du rameau lobi*, Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie, XV, Paris, Institut d'Ethnologie, 1931.

MEYER (P.), *Kunst und Religion der Lobi*, Zürich, Museum Rietberg, 1981.

MIEHE (G.), « D'où viennent les Kaalsa? Discussion de quelques faits linguistiques » in *Cour papers / Cahiers voltaïques* 1, 1996, p. 69-82.

PARSNKO (P.), HUBERT (J.), « Une famille ethnique, les Gan, les Dorobé, les Komono » in *Bulletin de l'I.F.A.N.*, 24 (3-4), série B, juil.-oct. 1962, p. 414-448.

PERI (M.), *Les Lobi, tradition et changement*, tome 1&2, Laval, Siloé, 1988.

_____, « Vers la fin du mystère des ruines du lobi ? » in *Journal des Africanistes*, 62 (1), 1992, p. 79-93.

_____, « Séjour des Lorhon-Koulango chez les Gan du Burkina Faso » in *Découvertes du Burkina*, tome II, Paris-Ouagadougou, Sépia, 1993, p. 7-71.

_____, *Une culture retrouvée. La mémoire kàa : les Gan du Burkina Faso*, 2004 (à paraître).

RUELLE (L.), « Notes sur les ruines d'habitations en pierres de l'Afrique Occidentale Française » in *Revue de géographie historique et descriptive* 20, 1904, p. 466-472.

SAVONNET (G.), « Quelques notes sur les Gan et sur le rituel d'intronisation de leurs chefs » in *Études voltaïques*, Ouagadougou, 4, 1962, p. 125-132.

_____, « Le Paysan gan et l'archéologie ou inventaire partiel des ruines de pierres du pays lobi-gan (Burkina et Côte d'Ivoire) » in *Cahiers de l'Orstom, série sciences humaines 22* (1), Paris, 1986, p. 57-82.

SCHAEDLER (K. F.), *Earth and Ore 2500 Years of African Art in Terra-cotta and Metal*, Panterra Verlag, München, 1997.

NOTES

1. Henri Labouret, 1931 : Planche II, et 17 note 2.

2. Dans le catalogue de l'exposition *Kunst und Religion der Lobi* (1981), par exemple, Piet Meyer émet l'hypothèse que seuls quelques-uns des objets en métal qu'il présente (fig. 221, 246 et 258) sont d'origine gan. D'autres, dont il ignore la paternité (fig. 225, 231, 234 et 242), passent pour lobi à la lumière des connaissances de l'époque.

3. Schaedler, 1997 : 124-135.

4. À partir de 1902, date à laquelle le lieutenant Schwartz signala les « ruines du Lobi », de nombreux spécialistes essayèrent de dévoiler le « mystère » de leurs constructeurs : Delafosse en 1902 et 1913, Hamy en 1902, Ruelle en 1904, Labouret en 1920, Bertho en 1952, Holas en 1952, Savonnet en 1986. En 1992 encore, Madeleine Père formula une thèse plus concrète dans l'article *Vers la fin du mystère des Ruines du Lobi*.

5. Je tiens à exprimer ma gratitude au musée Barbier-Mueller qui, en me chargeant de cette recherche, m'a permis de tenir une promesse faite depuis longtemps au défunt Anyima Louis-Marie Lama, XXVIII[e] Kaa'iya qui, en tant que roi et ami, m'avait demandé de reprendre l'étude des cultes et des objets rituels de sa société, étude que, au cours des dernières dix années, j'avais négligée au profit de celle des populations de culture traditionnelle lobi qui l'entourent. J'ai aujourd'hui repris cette étude, avec l'autorisation de son successeur Tukpã Batou, XXIX[e] roi gan, et en m'aidant des informations échangées avec Madeleine Père pendant toute la période de préparation de son œuvre sur les Gan aujourd'hui en voie de publication.

6. Pour les aspects historiques du royaume, nous nous sommes rapportés au travail exhaustif de Madeleine Père : *Une culture retrouvée. La mémoire Kan : les Gan du Burkina Faso*, dont elle nous avait aimablement fourni une première version.

7. D'après les études de Gudrun Miehe, les Gan parlent le *kàansa*, une langue de souche gur dans laquelle ont été intégrés de nombreux termes joula (inf. pers.).

8. L'attribution de certaines de ces œuvres publiées dans Schaedler est l'objet de discussion chez les Gan eux-mêmes : fig. 189, 190, 191, 209, 212.

9. Schaedler 1997 : 124-135.

10. Fils d'une esclave bwaba assimilée par le roi Tukpa à la famille royale par un pacte de sang, 'ikhumì –Sisa, dixième souverain gan et premier roi d'origine wurkhumo, aurait régné environ dix-huit ans au début du XVIII[e] siècle (d'après les estimations de Madeleine Père). Depuis lors, les deux groupes de descendance royale Munyio et Wurkhumo, tous deux appartenant à la lignée dynastique Farma, se succèdent alternativement sur le trône.

11. La société est divisée en quatre matriclans dont trois (Khama, Thàama et Sua) auraient été créés par les Farma pour permettre les échanges matrimoniaux, le groupe de descendance royale étant exogame.

12. Cette expression, souvent traduite par « pieds de Boro », signifie littéralement « la pustule du maître du froid ». D'après nos interlocuteurs, sa signification serait en relation avec une maladie ou encore avec une marque corporelle propre au premier prêtre du culte.

13. Par ce terme, on se réfère à un aïeul de lignée royale élevé, après sa mort, au rang de « puissance spirituelle de la coutume ». Les cultes rendus à ce type d'entité peuvent se multiplier à l'infini à travers la reproduction identique des mêmes symboles, mais ne peuvent être transmis qu'à l'intérieur du même matriclan.

14. Madeleine Père, inf. pers., 1994.

15. Il est intéressant de remarquer que chez les populations de culture traditionnelle lobi, le phénomène de la « découverte en brousse » d'un objet métallique est considéré comme le début du parcours socio-religieux que chaque individu doit suivre pour pouvoir être élevé, après sa mort, au rang d'ancêtre et recevoir un culte (Voir D. Bognolo, 2000).

16. Ce terme est employé dans la langue populaire pour désigner un descendant des Kparàpiré, métis nés d'esclaves gan et d'esclaves kùlàgo, affectés à la construction des enceintes en pierre.

17. Nous ne pouvons rapporter ici qu'une synthèse de cette très longue légende enregistrée à Munqunsi le 12 décembre 2003.

18. Aïeule de Kèrè-masa qui transmit le culte.

19. D'après Bamussa Traoré, descendant des premiers Tanka de Derbi, caste de forgerons senufo venus s'installer chez les Gan à l'époque du 24[e] roi Fàgèlè (vers 1900-1930), la plupart des actuels forgerons, étant musulmans, n'ont pas le droit de réaliser de fontes à la cire perdue car la cire des abeilles est considérée comme une matière vivante.

20. D'après Danuma Farma, conseiller du roi actuel, le terme *tùrifà*, qui renvoie à une entité pluricéphale, fut employé dès les origines pour distinguer des *sin sinma* (puissances de la coutume) les entités relatives aux cultes pratiqués par des individus qui étaient au fur et à mesure assimilés au groupe originaire, soit de leur plein gré soit parce qu'ils étaient devenus esclaves.

21. Les Yeolobé ou Hielobe, qui nous ont été indiqués comme des métis Lorhô-kùlàgo provenant de Tingo (Bouna), participaient surtout aux travaux d'extraction de l'or comme vassaux des Gan.

22. Nous nous sommes entretenus à maintes reprises avec le roi Anyima sur le rôle joué par cette famille lors des cérémonies de "mort-naissance" des rois gan, et sur la portée cultuelle des objets qu'elle est censée fabriquer pendant son séjour en pays gan.

23. Les Khisi ou Komkaya, plus connus sous le nom de Komono, seraient, d'après Madeleine Père, les descendants de Kàdo Màani, neveu utérin de Kàdo Farma, première reine gan en terre burkinabé (inf. pers.).





Gu, belle et turbulente. Un masque des Guro (Côte d'Ivoire)

Anne-Marie Bouttiaux

Les masques des Guro de Côte d'Ivoire ne sont plus à présenter, les amateurs des arts de l'Afrique les connaissent et les reconnaissent bien. Le masque Zamble notamment (**fig. 3**) fait partie de ces objets emblématiques dont le style caractéristique est directement associé à leur population. Gu (**fig. 1**) est un autre type de masque guro que l'on trouve très fréquemment dans les collections et qui correspond peut-être à l'instar de certains masques dan (**fig. 2**) à une forme de « classicisme » et d'esthétisme que les Occidentaux ont d'emblée appréciée.

Cette grande proportion de masques Gu dans les collections occidentales n'est d'ailleurs pas fortuite et ce n'est pas tant pour satisfaire au goût des collectionneurs que pour des raisons intrinsèquement liées au rôle qui leur est dévolu dans la société guro. Les nombreux Gu de la collection du musée Barbier-Mueller viennent, à souhait, illustrer ce phénomène puisqu'ils ne sont pas moins de sept (**fig. 1**, **4**, **5**, **6**, **7**, **8** et **9**) à avoir été présentés au public dans l'exposition itinérante : « L'Autre Visage[1] ».

Deux catégories de masques chez les Guro septentrionaux[2]

Les Guro vivent au centre-ouest de la Côte d'Ivoire. Comme les Dan, ils appartiennent au groupe linguistique mande-sud et ont anciennement migré en Côte d'Ivoire depuis le nord-ouest (Mali, Guinée)[3]. Patrilinéaires et originellement acéphales, ils occupent aujourd'hui des villages placés le plus souvent sous l'autorité théorique d'un chef ; lequel reste néanmoins dépendant du conseil des anciens dont il est issu, auquel il rend des comptes et avec lequel il prend les décisions importantes.
L'installation progressive de ces chefs s'est faite, dans la première moitié du XX^{e} siècle, sous l'impulsion des administrateurs français qui désiraient avoir des intermédiaires privilégiés. Pour optimaliser le contrôle qu'ils exerçaient sur la région, ces fonctionnaires coloniaux ont également procédé au déplacement des villages le long des axes routiers.

Le fleuve Bandama rouge (aussi appelé Marahoué) est une frontière naturelle qui sépare le territoire guro en deux zones : l'une septentrionale de savane arborée, que j'appellerai la région de Zuenoula et l'autre à la fois méridionale et occidentale où la forêt est plus dense (voir cartes). Ces zones déterminent des différences fondamentales entre les Guro qui y habitent. Les relations de parenté, les dialectes, les terminologies, le rôle assigné aux masques, tout, dans ces deux régions, semble répondre à un phénomène d'inversion systématique.

Gu fait partie d'un ensemble de masques des Guro septentrionaux auxquels un culte est rendu et qui reçoivent régulièrement des sacrifices sanglants. En effet, il y a, dans la région de Zuenoula, deux catégories de masques bien distinctes[4] :
1- ceux que gèrent les associations d'artistes,
2- ceux qui relèvent d'un culte familial.

1. Les masques de divertissement

Les Guro disent que les masques de la première catégorie sont moins importants et qu'ils servent essentiellement à divertir les villageois au cours des fêtes. C'est la raison pour laquelle leur gestion (calendrier des sorties, contacts avec les sculpteurs, répétitions, ...) est assurée par l'association des artistes appelée *zlangyèminu* (littéralement les gens qui frappent l'amusement[5]).

Cependant, même dans ce contexte, les masques ne sont pas anodins. Ils restent, par définition, des objets sacrés qu'il faut manipuler avec respect, que les femmes ne peuvent voir s'ils ne sont pas portés et qui sont généralement arborés par des danseurs exceptionnels dont les prouesses chorégraphiques font l'objet d'une extrême attention.

Pages de titre. *Gu du village de Bangofla. On voit l'assistant très concentré derrière le masque, il tente de maintenir le costume en place pendant que Gu gesticule de manière désordonnée.* Photo de l'auteur, 1997, © Africa Museum Tervuren.



La plupart des exemples de cette catégorie sont récents, leur origine n'a bien souvent pas plus d'un demi-siècle. Actuellement peints de couleurs très vives (qui n'ont pas tendance à s'altérer comme les teintures végétales), leur aspect rutilant est systématiquement recherché et avec leur porteur, ils font l'objet d'un véritable « star system » (**fig. 10**). En effet, à défaut d'être associés à un esprit auquel on voue un culte, ils participent à la mise en place d'un culte de la personne : ils permettent à un homme de faire la démonstration de ses capacités à bien danser et, par ce biais, concentrent autour des chorégraphies qui les animent un engouement qui n'est pas près de disparaître. Bien au contraire, ils s'insèrent pleinement dans un environnement contemporain et s'adaptent aux contraintes actuelles. Il est courant de les voir associés aux manifestations de propagandes politiques même si leur fonction première reste leurs apparitions et leurs performances au cours des cérémonies funéraires. Avec Houphouet Boigny[6], ils sont même devenus emblématiques d'une certaine « ivoirite »[7].

2. Les masques de culte

Les masques qui relèvent d'esprits de la nature ou d'entités surnaturelles sont associés à quelques familles dont le chef de lignage est responsable de la maintenance du culte et des sacrifices qui en découlent. Il est en quelque sorte le maître de cérémonie et, dans cette fonction, on l'appelle *banzan* (maître du fait de sacrifier). Son rôle consiste à égorger l'animal offert en sacrifice suivant des règles précises mais aussi à prononcer les paroles adéquates pour attirer à la fois les esprits des ancêtres et celui de la nature concerné par le culte. Une autre tâche non négligeable de ce rituel familial consiste à pratiquer la divination, toujours après avoir sollicité la présence des ancêtres et avant de sacrifier, puisqu'il doit avoir la certitude que les esprits acceptent l'offrande qui leur est destinée. Le pouvoir bénéfique, protecteur ou purificateur de ces masques rejaillit sur l'ensemble du village.

Fig. 1. *Le masque Gu figure une jeune femme répondant au canon de beauté traditionnel des Guro. Côte d'Ivoire. Haut. : 32 cm. Inv. 1007-223.* Musée Barbier-Mueller

Gu, belle et turbulente. Un masque des Guro (Côte d'Ivoire)



Carte I


vers Boundiali
(Marahoué) Bandama rouge
Bandama blanc
MALINKÉ
Mankono
Seguela
Sifié
MALINKÉ
MWAN
WAN
BAULÉ
WOBÉ
Zougounefla
Beoumi
vers Bouaké
Bangofla
GURO
vers Man
Gohitafla
AYAU
Zuenoula
Lac de Kossou
Vavoua
BAULÉ
NYABWA
KUYA
Bahefla
Bediala
Tibeita
Tiebissou
YOHOURÉ
Sefla
GURO
Bouaflé
Daloa
vers Duekoué
GURO
BAULÉ
Sinfra
BÉTÉ
vers Issia
GAGU
Oumé
Bandama
0
50 km
DIDA

Carte II



Fig. 2. *Masque facial dan. Liberia ou Côte d'Ivoire. Haut. : 22 cm. Inv. 1003-3.* Anc. coll Josef Mueller ; acquis à Paris avant 1939. Musée Barbier-Mueller.

L'autel des sacrifices

L'élément fondamental de ce système rituel n'est pas, contre toute attente, l'objet masque ni même le personnage masqué mais bien un autel, le *yo ban ta fè*, « la chose sur laquelle on honore l'esprit » (**fig. 12**). Bien plus qu'un seul et unique esprit, *yo* est plutôt un « concentré spirituel » car comme je l'ai laissé entendre plus haut, il concerne tant les esprits des ancêtres que la force surnaturelle, en rapport avec le masque et nommée comme lui.

L'autel est sans nul doute l'objet le plus important. Morphologiquement, il consiste souvent en un seul élément de base : amulette, pierre, corne, cauri ou toute autre chose offerte par l'entité surnaturelle à un ancêtre de la famille détentrice du culte. A cela s'ajoutent divers débris sacrificiels : plumes, sang, dépôts alimentaires qui font de cet autel un objet en élaboration constante ne répondant, en apparence du moins, à aucun impératif esthétique. Encore que son autre appellation courante *yo bana blon*, littéralement « masse de sacrifice à l'esprit », insiste sur le caractère positif du conglomérat qui grandit, s'étoffe et devient de plus en plus imposant et « chargé ». En effet, cette forme aux contours imprécis contient malgré tout, dans l'accumulation qui la produit, une recherche qui se rapproche d'une volonté esthétisante[8]. Mais, plus encore que sa morphologie, c'est l'intentionnalité qu'elle porte avec elle qui la connote positivement et permettrait de la ranger parmi les productions artistiques ainsi que le suggère Alfred Gell[9].



La présence de cet autel, réceptacle privilégié de l'esprit, permet déjà de comprendre pourquoi les Guro n'ont jamais marqué d'opposition majeure à la vente ou à la cession de leurs masques. Même si les démarches visant leur acquisition sont aujourd'hui très complexes, elles ne sont pas insurmontables. Les Guro n'ignorent pas que certaines de leurs œuvres ont acquis une grande valeur sur le marché occidental et ils considèrent d'emblée les personnes qui veulent en acquérir comme des marchands peu scrupuleux. De ce fait, les transactions impliquent souvent plusieurs personnes qui doivent marquer leur accord mais en fin de compte c'est le *banzan* qui décide, du moins en ce qui concerne les masques auxquels on rend des sacrifices.

Cette procédure démontre aussi que les masques ne sont qu'une interface de l'entité spirituelle, l'élément majeur reste l'autel et, tant qu'il est là, les Guro ne perdent pas la possibilité d'accès immédiat aux puissances surnaturelles et aux esprits de leurs ancêtres. Le *yo bar ta fè* lui-même n'est qu'un relais qui permet une connexion directe avec le monde des esprits dès que les paroles du ritualiste les convient à un sacrifice mais sa disparition n'impliquerait pas pour autant l'anéantissement des entités surnaturelles qui s'y réunissent ponctuellement. Tout au plus rendrait-elle leur rassemblement plus long et plus complexe.

Ce phénomène rejoint un processus similaire que David Berliner a décrit à propos du cimier Basonyi des Baga de Guinée[10]. En effet, presque tous les anciens objets de culte baga ont disparu et rejoint les collections occidentales publiques ou privées. Cependant, même sans support matériel, les puissances qu'ils représentaient sont restées actives sur le terrain. Les objets passent, changent, disparaissent même dans certains cas, mais l'esprit reste toujours aussi puissant, redoutable et accessible.

Fig. 3. *Masque Zamble représentant une créature anthropozoomorphe. Certains éléments du visage rappellent l'antilope (guib harnaché) et le crocodile. Guro. Côte d'Ivoire. Haut. : 47,5 cm. Inv. 1007-177.* Musée Barbier-Mueller.



Fig. 4.



Fig. 5.

Une triade de masques

Gu est honorée par l'intermédiaire d'un autel *yo ban ta fè* qui est aussi le réceptacle de Zamble et de Zauli, deux autres entités de la nature également associées à des masques. Le Zamble*banzan*, ritualiste, chef de lignage, responsable du culte de Zamble (l'esprit le plus important de la triade) est de ce fait aussi automatiquement responsable de Zauli et de Gu ainsi que de l'entretien de leur autel commun. Outre les esprits de ses ancêtres, il y convie régulièrement les trois entités ou seulement l'une ou l'autre d'entre elles, suivant les circonstances et les besoins. Ce qui signifie que le concentré spirituel s'amalgame de manière différente dans le *yo ban ta fè* en fonction des paroles énoncées par le ritualiste.

Les trois masques correspondant à ces entités sortent aux mêmes occasions[11] (**fig. 11**) le plus souvent en se succédant sur l'aire de danse. Zamble est généralement considéré comme le mari de Gu mais parfois c'est Zauli qui endosse le rôle de l'époux, et Zamble est alors perçu comme le fils du couple Zauli/Gu. Avec le temps, il est apparu que Gu, le masque au délicat visage féminin, sortait de moins en moins, que les Guro se désintéressaient de sa performance et que seuls, les vieux gardaient pour ses prestations une tendresse amusée et nostalgique.

L'influence venue du nord

Les Guro des villages de la région de Zuenoula associent l'esprit de la nature, Zamble, à un récit mythique qui le met en scène avec les ancêtres de la famille, détentrice de son culte. Ils n'en admettent pas moins une forte influence des masques du *Goli* wan[12] en ce qui concerne certaines des caractéristiques morphologiques et comportementales de l'ensemble Zamble, Zauli, Gu, et aussi en ce qui concerne le principe même de masques liés entre eux comme pourraient l'être les membres d'une famille.



Fig. 6.

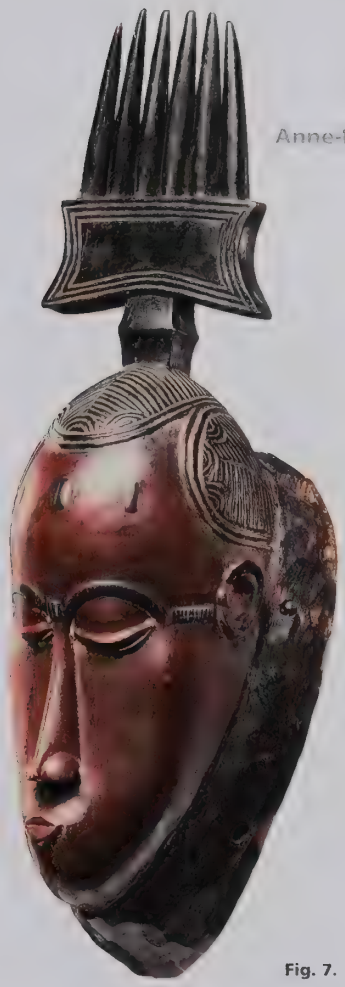


Fig. 7.

Plusieurs éléments de cette triade permettent de supposer que, sous l'influence du *Goli* des Wan, Zamble s'est associé avec deux autres entités auxquelles il n'était pas intrinsèquement lié au départ. Raison pour laquelle Gu et Zauli conservent des rôles de subalternes à ses côtés et ne sont généralement pas pris en compte dans les récits mythiques relatant la rencontre d'un ancêtre avec l'esprit de la nature.

Gu, esprit féminin ?

Le masque Gu possède un visage de femme mais est-il aussi un esprit féminin ? Chaque fois que cette question fut posée, elle a jeté un trouble évident. La plupart des Guro pensent qu'il s'agit d'un esprit féminin mais conviennent qu'il y a quelque ambiguïté à le placer pleinement du côté des femmes.

Fig. 4. *Masque Gu. Sa coiffure appelée* kowogni *évoque une grande corne de rhinocéros. Haut. : 33,5 cm. Inv. 1007-7.* Musée Barbier-Mueller.

Fig. 5. *Ce masque Gu représente une jeune mariée prête à accueillir son époux. Haut. : 33,5 cm. Inv. 1007-88.* Musée Barbier-Mueller.

Fig. 6. *La coiffure dominée par un récipient en bois est appelée* palani gu *et indique le caractère féminin du masque. Haut. : 33 cm. Inv. 1007-35.* Anc. coll. Josef Mueller ; acquis avant 1952. Musée Barbier-Mueller.

Fig. 7. *Autre masque Gu. Selon A. Deluz, le peigne au-dessus de la coiffure indique « une femme riche ou la compagne d'un homme riche », le peigne empêchant de porter des fardeaux sur la tête. Haut. : 31,6 cm. Inv. 1007-209.* Anc. coll. René Rasmussen, Paris Musée Barbier-Mueller.



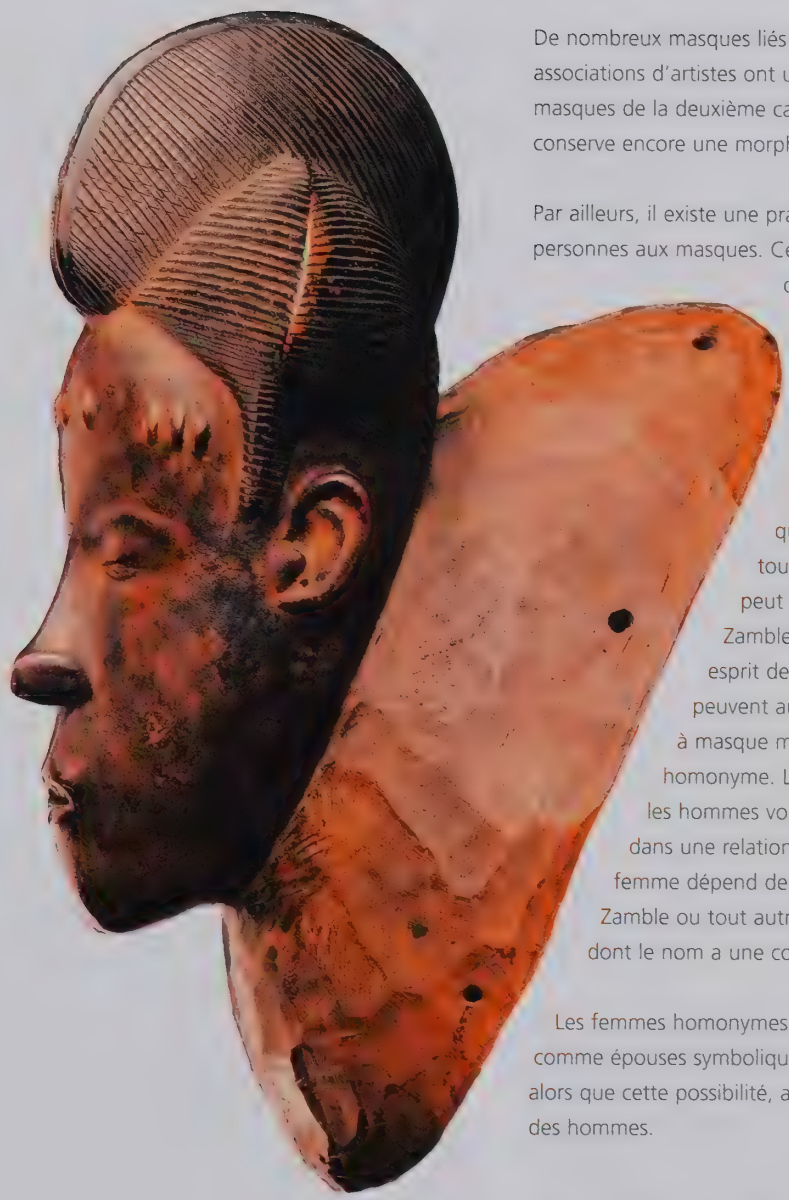
Tout d'abord parce que le masque est toujours porté par un homme. De manière générale, chez les Guro, tout ce qui concerne les masques, leurs danses et les rituels qui s'ensuivent sont des affaires strictement réservées à la gent masculine. Aucune femme ne peut s'immiscer sur ce terrain dangereux et plus le masque est sacré moins il lui est accessible[13].

Les masques qui appartiennent aux associations d'artistes et qui ne relèvent pas d'esprits de la nature auxquels on offre des sacrifices sont parfois présentés comme des divertissements réservés aux femmes (*lézran*). Elles peuvent assister à leurs danses comme spectatrices. Dans certains cas, elles s'approchent du personnage masqué pour effectuer quelques pas de danse à ses côtés mais elles ne sont pas censées le toucher et, surtout, elles ne peuvent voir le masque s'il n'est pas porté.

Dès que l'on aborde les masques associés à des familles et sous la responsabilité d'un ritualiste, le rôle des femmes est encore plus ténu. Cette fois encore leur présence est tolérée aux abords de l'aire de danse mais rares sont celles qui s'y sentent résolument bien. Il arrive qu'ensemble, elles effectuent quelques tours de piste en cercle lorsque le masque n'est pas en train de danser mais aucune d'elles ne se hasarderait à le côtoyer.

D'autres masques encore plus sacrés ne peuvent en aucun cas être aperçus par une femme. Une transgression de cette règle entraînerait de terribles malheurs et parfois même la mort de la femme concernée.

Fig. 8. *Autre masque Gu. Haut. : 26 cm. Inv. 1007-36.* Anc. coll. Josef Mueller ; acquis avant 1942. Musée Barbier-Mueller.



De nombreux masques liés aux divertissements et aux prestations des associations d'artistes ont un visage féminin. Par contre, parmi les masques de la deuxième catégorie qui reçoivent des sacrifices, seul Gu conserve encore une morphologie féminine.

Par ailleurs, il existe une pratique qui consiste à vouer certaines personnes aux masques. Cela arrive notamment lorsqu'une femme a des problèmes durant la grossesse ou a perdu de nombreux enfants. Après consultation, le devin annonce parfois que c'est un esprit de la nature qui contrarie les desseins de la personne visée. La solution préconisée, dans ce cas, est de « donner » un des enfants à venir à l'esprit qui a manifesté son mécontentement en tourmentant la femme. De cette manière, on peut nommer une fille *Guna*, l'épouse de Gu ou Zamblena ou tout autre nom de masque lié à un esprit de la nature. Les hommes de leur côté peuvent aussi se retrouver sous la coupe d'un esprit à masque mais on les appellera plutôt *zié* qui signifie homonyme. Les Guro insistent beaucoup sur le fait que les hommes voués à un esprit lui sont soumis comme dans une relation maritale. Ils dépendent de lui comme une femme dépend de son mari. Les hommes peuvent s'appeler Zamble ou tout autre nom d'esprit masculin mais jamais Gu dont le nom a une connotation trop manifestement féminine.

Les femmes homonymes de Gu peuvent donc être considérées comme épouses symboliques d'un masque lié à un esprit féminin alors que cette possibilité, avec Gu, n'est pas envisageable du côté des hommes.

Fig. 9. *Ce masque facial ou frontal Gu représente à nouveau une femme riche car elle ne peut rien porter sur la tête en raison de sa coiffure très élaborée. Ne pouvant accomplir aucune tâche physique, elle ne peut se consacrer qu'au commerce.*
Haut : 31 cm. Inv. 1007-173. Musée Barbier-Mueller.



Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14.

D'autres éléments, visibles cette fois, peuvent encore nous aider à cerner la vraie nature de Gu. Le costume du porteur de masque ressemble à celui de ses deux comparses attitrés Zauli et Zamble. Comme eux, il arbore une jupe et des sangles de fibres mais on lui donne une corpulence plus importante qui convient au type de danse qui le caractérise. Dans le dos, le masque a une peau d'antilope (**fig. 13**) et il porte des grelots aux pieds (**fig. 14**). Le pourtour du visage de bois est perforé en plusieurs endroits pour permettre la fixation d'un pagne tissé qui recouvre la tête du porteur. Un bonnet traditionnel des dignitaires guro : le *gane kolo*, bourré de tissu pour lui donner plus de consistance, est généralement fixé comme un pompon à la partie postérieure de la structure qui forme la tête du masque (**fig. 15**). Lorsqu'il n'y en a plus à disposition, il est remplacé par un bas ou un morceau de laine rouge également remplis de matériau de bourrage. Le masque est, de ce fait, marqué comme objet traditionnel appartenant au domaine des hommes.

Fig. 10. *Masque Gyela lu Zauli du village de Tibeita.* Photo de l'auteur, 1997, © Africa Museum Tervuren.

Fig. 11. *Masques Zamble, Zauli et Gu de Poïsr.* Photo de l'auteur, 1999 © Africa Museum Tervuren.

Fig. 12. *Autel* yo ban ta fè *d'un masque de la seconde catégorie (ici le masque Djo) de Bangofla.* Photo de l'auteur, 1996, © Africa Museum Tervuren.

Fig. 13. *Gu du village de Siafla (Gohitafla) invité à Kaloufla.* Photo de l'auteur, 1999, © Africa Museum Tervuren.

Fig. 14. *Les chevilles de Gu sont ornées de plusieurs rangées de grelots fixés sur des cercles de fer. Gu du village de Siafla (Gohitafla), invité à Kaloufla.* Photo de l'auteur, 1999, © Africa Museum Tervuren.

Le comportement de Gu est, lui aussi, très inattendu. La littérature ethnographique le présente souvent comme un masque aux mouvements élégants, lents et gracieux comme ceux des femmes. Rien, cependant, dans sa prestation ne rappelle les danses des femmes guro, bien au contraire, Gu trépigne toujours d'impatience et frappe le sol de ses pieds sans donner à voir des mouvements animés d'une grande vitesse parfaitement maîtrisée à l'instar des masques dont les chorégraphies sont très appréciées.

On pourrait presque dire que Gu produit ses propres percussions car hormis ses grelots et deux ou trois flûtes, aucun autre instrument de musique ne lui est associé (**fig. 16**). Les vieux entonnent des chants et se regroupent autour du masque pendant qu'il frappe nerveusement le sol « comme s'il voulait casser des noix de palme » disent les Guro. L'assistant (**pages de titre**) de Gu suit, tant bien que mal, le porteur dans ses déplacements confus et nerveux[14] et lui enjoint régulièrement de s'arrêter en frappant avec force sur la peau d'antilope qui fait partie du costume. Chaque arrêt est accompagné d'une grande clameur de la part des hommes qui chantent autour du masque. Tout, dans cette prestation, fait plutôt penser à l'esprit de la brousse difficilement maîtrisable mais bénéfique et salutaire pour la société des hommes qui l'accueillent avec joie. Ce qui impressionne chez Gu c'est son côté turbulent. Les Guro y font d'ailleurs allusion pour calmer les enfants trop agités auxquels ils disent « qu'as-tu à être turbulent comme Gu ! ».

Au bout du compte, il n'y a vraiment que le visage de bois de Gu qui soit empreint d'une extrême féminité et les artistes qui l'ont sculpté ont manifestement toujours insisté sur la beauté de ses traits. Jusqu'à présent, même dans les exemples aux couleurs très vives, le visage de Gu garde une expression sobre et délicate.



Fig. 15. *Gu du village de Bangofla*. Photo de l'auteur, 1997, © Africa Museum Tervuren.

Quelques scarifications sur le front et les joues, un léger sourire et des coiffures sophistiquées, rappelant celles que les femmes arboraient autrefois, complètent le tableau et opèrent une mystification complète auprès de ceux qui ne voient que la face sculptée dans le bois. Comment, en effet, imaginer sous l'élégance des traits, le comportement d'un esprit facétieux, indiscipliné et tapageur.

Cependant, Gu disparaît de plus en plus du paysage guro. Sa danse n'est plus assez performante à l'heure où les masques servent essentiellement à mettre en valeur les qualités chorégraphiques des porteurs. Zamble et Zauli, ses deux acolytes font des sorties très remarquées et sont toujours « mis en scène » par de remarquables danseurs. Quand on évoque Gu, beaucoup d'hommes guro haussent les épaules en disant que c'est un masque pour les vieux qui n'effectue aucune des prouesses qu'on attend du porteur : on ne le voit pas exécuter des pas, des mouvements ou des sauts complexes, extrêmement rapides et puissants. Gu manque de structure, de précision et de panache.

En tant qu'entité spirituelle, elle sera toujours accessible puisqu'elle partage l'autel des sacrifices avec Zamble et Zauli. De ce fait, sa matérialisation sous forme d'être vivant et dynamique devient de moins en moins nécessaire.
D'ailleurs avec Zauli, ne serait-elle pas un avatar de Zamble ?!
Gu ne sera bientôt plus qu'un masque de bois dans les musées et c'est très bien comme ça puisque (une fois n'est pas coutume !) ce sont les Guro qui en ont décidé ainsi !



Fig. 16. *Gu du village de Siafla (Gohitafla) invité à Kaloufla. On aperçoit en arrière plan, les joueurs de flûte.* Photo de l'auteur, 1999, © Africa Museum Tervuren.

REMERCIEMENTS

Je remercie tous les Guro qui, depuis 1994, m'ont aidée, en particulier Djo Bi Irié et Patrice Goure Bi Ta. Zoro Bi Irié n'a jamais cessé de m'encourager et de me soutenir durant de nombreuses réunions de travail. Zoro m'a accompagnée sur le terrain sans jamais montrer de fatigue et a attentivement relu mes comptes-rendus et mes observations.

NOTE DE L' EDITEUR

Note de l'éditeur : En français, dans les noms d'ethnies, le **u** se prononce **ou** et le **e** se prononce **é** (exemples : G**u**ro = G**ou**ro, Ba**u**le = Ba**ou**lé, Sen**u**fo = Sén**ou**fo...)

BIOGRAPHIE

Anne-Marie Bouttiaux est chef de travaux et chef de la section d'ethnographie du musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren, Belgique. Anthropologue et historienne de l'art, elle est chargée de recherches au sein de la section et assume également le rôle de conservatrice. Elle a mené des études sur le terrain en Afrique occidentale, notamment en Côte d'Ivoire, en Guinée-Bissau, en Mauritanie, au Niger, au Sénégal et a organisé de nombreuses expositions dont L'Autre Visage. Masques d'Afrique occidentale de la collection Barbier-Mueller *en 1998.*

BIBLIOGRAPHIE

BARBIER (Jean Paul, ed.), *Art de la Côte d'Ivoire*. 2 vol., musée Barbier-Mueller, Genève, 1993.

BERLINER (David), « 'Un *callè* ne meurt pas': A propos du *Bansonyi* chez les Baga bulongic (Guinée-Conakry) » in *Arts & Cultures* 3, 2002, p. 99-111.

BLOCH (Maurice), « Une nouvelle théorie de l'art » in *Art and Agency : An Anthropological Theory*, Alfred Gell. Oxford : Clarendon Press (Terrain, n° 32), 1999, p. 119-128.

BOUTTIAUX (Anne-Marie), « Parcours initiatique dans l'univers des masques guro (Côte d'Ivoire) » in *Africa Museum Tervuren 1898-1998*, ed. Dirk F. E. Thys van den Audenaerde. Tervuren : musée royal de l'Afrique centrale, 1998, p. 67-74.

_____. « Les masques de femmes font danser les hommes" in *Gender 4e Biennale internationale de Charleroi /Danses* – via /99. Charleroi : centre chorégraphique de la communauté française de Belgique, 1999, p. 14-19.

COQUET (Michèle), « Une esthétique du fétiche » in *Fétiches, Objets enchantés, mots réalisés. Systèmes de Pensée en Afrique noire*, ed. Albert de Surgy, Paris : Ecole Pratique des Hautes Etudes, CNRS, 1985, p. 111-139.

DELUZ (Ariane), « La société du 'gyè' chez les Gouro de la république de Côte d'Ivoire ». *Musées de Genève* 55, 1965, p. 10-14.

_____. « Les Gouro » in *Arts de la Côte d'Ivoire*, vol. 1, ed. Jean Paul Barbier, musée Barbier-Mueller. Genève, 1993, p. 234-245.

DE SURGY (Albert, ed), *Fétiches. Objets enchantés, mots réalisés. Systèmes de Pensée en Afrique noire*. Paris : Ecole Pratique des Hautes Etudes, CNRS (cahier n° 8), 1985.

FISCHER (Eberhard) et HOMBERGER (Lorenz), *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste*. Zurich : Rietberg Museum, 1985.

GELL (Alfred), *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford : Clarendon Press, 1998.

HAHNER-HERZOG (Iris), KECSKESI (Maria) et VAJDA (László), *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, Paris, Adam Biro, 1997.

RAVENHILL (Philip L.), « An African Triptych : On the Interpretation of Three Parts and the Whole » in *Art Journal* XLVII, 2, 1988, p. 88-94.

_____. « Un tryptique africain : de l'interprétation des trois parties et du tout » in *Art d'Afrique noire* 83 ,1992, p. 17-29.

VERGER-FÈVRE (Marie-Noël), « Les peuples de l'ouest ivoirien » in *Arts de la Côte d'Ivoire*, vol. 1, ed. Jean Paul Barbier, musée Barbier-Mueller, Genève, 1993, p. 128-143.

NOTES

1. L'exposition « L'Autre Visage, masques africains de la collection Barbier-Mueller » a été présentée à la Haus der Kunst, Munich du 7 février au 27 avril 1997, à la Kunsthalle, Bielefeld du 15 mai au 3 août 1997, à la Banque Générale du Luxembourg du 15 septembre au 23 novembre 1997 à l'Africa Museum de Tervuren du 29 mai au 29 novembre 1998, à la Mona Bismarck Foundation, Paris du 21 septembre au 27 novembre 1999.

2. J'ai mené l'essentiel de mes recherches dans la région guro septentrionale, à partir de 1994, au cours de missions financées par l'Africa Museum de Tervuren. Le chef-lieu du département de cette région est la petite ville de Zuenoula.

3. Deluz 1965, 10 ; 1993, 234 ; Verger-Fèvre 1993, 126.

4. Bouttiaux 1998, 69-70.

5. Le verbe « frapper » fait essentiellement référence aux percussionnistes qui battent le tambour et qui sont toujours présents lors des sorties de masques.

6. Ancien Président de la République de Côte d'Ivoire décédé en 1993.

7. Avec les événements que la Côte d'Ivoire a connu ces derniers mois, l'ivoirité est devenu un concept qui divise les populations et les oppose les unes aux autres alors qu'il aurait pu s'avérer unificateur et rassembleur.

8. Coquet 1985, 119 et 134.

9. Gell 1998 ; Bloch 1999. Avec ce concept d'intentionnalié (« agency »), A. Gell se libère des critères esthétiques (trop ethnocentriques) pour privilégier les démarches créatrices et, de ce fait, englober, dans ses considérations sur l'art, un plus grand nombre d'objets.

10. Berliner 2002, 109.

11. Sacrifices, funérailles et célébrations diverses liées à la famille du ritualiste ou à toute autre personne du village qui en aurait fait la demande.

12. Le *Goli* est un ensemble de trois masques des Wan, population située au nord du pays guro. Les Baule ont aussi repris des Wan le principe des trois masques en conservant d'ailleurs le nom *Goli* pour les définir. Ravenhill 1988, 1992.

13. Bouttiaux 1999, 16.

14. E. Fischer et L. Homberger avaient très justement remarqué cette caractéristique propre à Gu dont ils disent que la démarche est chancelante (1985, 164).



L'armure japonaise au fil des siècles
Collection J. Gabriel Barbier-Mueller



Les origines de l'armure japonaise sont aussi obscures que celles des Japonais eux-mêmes. On ne peut qu'essayer de deviner leur style et leur composition, mais la découverte d'une partie d'armure en bois dans un tertre funéraire *dolman* datant du Ier siècle av. J.-C. nous suggère que les Japonais ont utilisé de manière régulière l'armure pendant plus de 2000 ans. Les armures de fer les plus anciennes apparaissent dans les tombes plus récentes des IVe et Ve siècles ap. J.-C.

Les figures d'argile *haniwa* (des « marqueurs de tombes ») (**fig. 1 et 2**), elles aussi découvertes près de ces sépultures, présentent de nombreux types de vêtements et de coiffures. Certaines d'entre elles représentent des armures disparues mais elles montrent néanmoins comment se portaient les différents types de casques et d'armures connus. Les plus anciennes armures, appelées *tanko*, étaient composées d'un assemblage, ajusté sur le corps, de plaques horizontales dans un cadre fermé par des rivets ou des lacets. Elles s'ouvraient sur le devant en pivotant sur la droite ou sur les deux côtés ; on a découvert un spécimen exempt de ces charnières, qui devait être enfilé sur le corps. La cuirasse tenait sur les épaules au moyen de bandes de tissu couvertes par deux plaques séparées pour protéger le cou. Les bordures externes étaient fixées à des plaques incurvées, étroites et allongées destinées à protéger les épaules et le haut des bras.

Fig. 1. Haniwa *montrant le* tanko *et le casque* shokaku fu *portés. Fin Ve ou début VIe siècle ap. J.-C. Site de Kanichu Jo, Kumagaya, préfecture de Saitama.* Musée National de Tokyo.

Fig. 2. Haniwa *montrant un casque* shokaku fu *porté avec le* keiko *de lamelles. Fin Ve ou début VIe siècle ap. J.-C. Site de Kuwai, Ota, préfecture de Gumma.* Musée National de Tokyo.

Fig. 1.



Fig. 2.



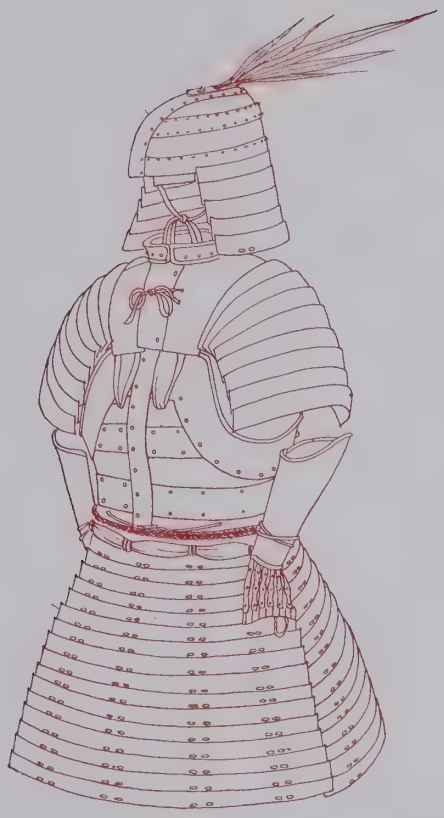


Fig. 3. *Armure* tanko *montrant un casque* shokaku fu *et des protections d'épaules, de bras et de cuisses.*

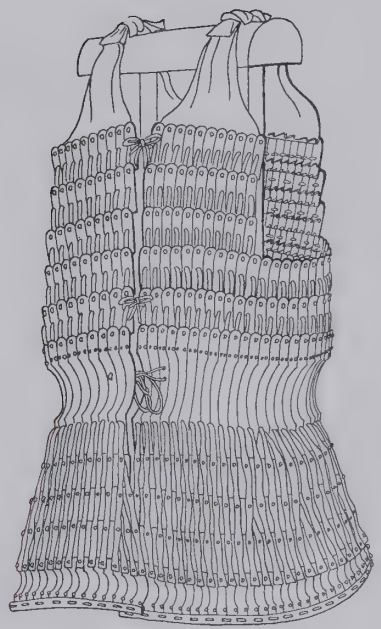


Fig. 4. *Armure* keiko *montrant des supports pour les épaules en tissu et des plaques de poitrines cintrées.*

A la partie inférieure du *tanko* était attachée une jupe en deux pièces faite de bandes semblables allongées. Les avant-bras étaient couverts de tubes de fer garnis de petites lamelles servant à protéger les mains et les doigts. La forme du casque était très particulière : composé initialement de plaques horizontales, il possédait une arête qui commençait près de la calotte et se prolongeait vers l'avant pour bien déborder du visage - il en tire d'ailleurs son nom, *shokakufu no kabuto* (casque-bélier). Cette protubérance servait à protéger le visage ; le cou, quant à lui, était préservé séparément par des plaques horizontales attachées à la partie inférieure du casque (**fig. 3**).

Au cours des Ve et VIe siècles, il n'y avait que très peu de rapports entre le Japon et la Chine et la Corée continentales. Lorsque les chevaux furent introduits, on confectionna une armure de lamelles plus flexible. Les cavaliers avaient besoin d'un moyen de protection moins rigide et une nouvelle armure fut adoptée. Ce nouveau type fut rapidement utilisé et remodelé selon le goût japonais. Il prit une forme assez semblable au *tanko* : une veste de lamelles sans manches s'ouvrant sur le devant, atteignant le milieu des cuisses, et ceinturée de plaques concaves plus grandes (**fig. 4**).

Comme le *tanko*, ce *keiko* (ainsi se nommait ce nouveau type d'armure) se fixait sur les épaules au moyen de bandes de tissu, tandis que celles-ci étaient protégées par des rabats de lamelles. Un exemplaire exhumé présente une collerette de fer d'où pendait un gorgerin ; les jambes, à en juger par les figures *haniwa*, étaient protégées par des jambières en lamelles.

Le *shokakufu no kabuto* se portait souvent avec le *keiko*. A cette époque apparut une forme continentale de casque. Ce dernier, appelé *mabisashi hachi gyo*, était de forme arrondie et composé de trois plaques horizontales, dont les interstices étaient remplis par d'autres plaques plus petites. Il était équipé d'une grande pointe percée (d'où le casque tire son nom) et surmonté d'une crête en forme de coupe à champagne. Le cou était protégé par une bande horizontale portée au commencement avec le *shokakufu no kabuto* et plus tard avec des lamelles.


Prefectures of Modern Japan
1. Aomori
2. Akita
3. Iwate
4. Yamagata
5. Miyagi
6. Fukushima
7. Gumma
8. Tochigi
9. Ibaraki
10. Saitama
11. Chiba
12. Tokyo
13. Kanagawa
14. Yamanashi
15. Nagano
16. Gifu
17. Niigata
18. Toyama
19. Ishikawa
20. Fukui
21. Shizuoka
22. Aichi
23. Mie
24. Wakayama
25. Shiga
26. Kyoto
27. Hyōgo
28. Osaka
29. Nara
30. Tottori
31. Shimane
32. Yamaguchi
33. Hiroshima
34. Okayama
35. Kagawa
36. Ehime
37. Tokushima
38. Kōchi
39. Fukuoka
40. Saga
41. Nagasaki
42. Oita
43. Kumamoto
44. Miyazaki
45. Kagoshima
Okinawa (not shown)
HOKKAIDO
HONSHU
SHIKOKU
KYUSHU
TSUSHIMA
Sendai
TOKYO
Sagami
Sekigahara
Kyoto
Osaka
Shimabara
Satsuma
JAPAN SEA
PACIFIC OCEAN
N

Pendant la période Nara (646-793), il semble que le *tanko* et le *keiko* se portaient souvent, avec un mélange des deux styles. C'était une époque d'expansion et d'édification ; les édits de la réforme Taiko (645-646) imposèrent des lois relatives au mode de vie, et même aux enterrements. On désapprouvait les dépenses excessives pour les tombeaux et plus particulièrement pour leur contenu. Bien que cette pratique ne prît pas fin immédiatement, on constata à partir de cette époque une diminution du nombre et du volume des tombes ; dès ce moment et jusqu'au début de la période Heian (794-896), seuls les détails de la fabrication des armures changèrent. On vit apparaître des plaques verticales sur les casques, de même que des décorations, sous la forme de motifs poinçonnés et de dorures sur quelques lamelles. De nombreuses variétés de plaques et de méthodes de laçage furent expérimentées, mais dès les dernières années du IXe siècle, les cavaliers portaient une armure construite de lamelles rectangulaires qui pendaient à l'avant et à l'arrière ; les côtés étaient comblés au moyen de sections de lamelles attachées sous les bras avant d'installer les parties principales de l'armure. Le type original de collerette avec des protections pour les épaules est présent dans les plus anciens exemples, mais plus tard, les liens de tissu attachés à l'épaule furent remplacés par des bandes rembourrées auxquelles on fixa les protections des épaules.

Jusqu'à la période Heian moyenne (IXe-Xe siècles) l'armure se composait de lamelles rectangulaires aux bouts ronds laquées individuellement et attachées au moyen de lacets de cuir. Elle se développa en deux types principaux : une armure, plus lourde, pour le cavalier, le devant et le dos avec des côtés comblés, et un manteau de lamelles plus léger pour le fantassin. On traverse, au cours de la période marquant la fin de l'utilisation des tombes, une zone d'ombre et les quelques restes fragmentaires d'armures ne fournissent que peu d'indications d'un réel développement. Cependant à la fin de la période Heian moyenne se développe l'armure reconnue comme typiquement japonaise. Les lamelles individuelles étaient dès lors attachées au moyen de bandes laminées qui étaient par la suite laquées et lacées verticalement. On utilisait à l'origine de la peau de biche teinte ou décorée au pochoir, mais sa tendance à durcir et à devenir cassante après avoir été mouillée poussa à lui rechercher un substitut. On utilisa quelquefois des bandes de soie ou de chanvre, mais on découvrit vite qu'il était plus judicieux d'employer des tresses de soie nouée - ce qui avait pour autre avantage d'ajouter des couleurs aux armures.

A la fin de la période Heian tardive (Xe-fin XIIe siècle), l'armure s'était transformée en un *o-yoroi*, tel que nous le reconnaîtrions aujourd'hui (**fig. 5**). Elle consistait en un casque bol arrondi et bas (*hachi*) de fer roux fait de plaques horizontales sortant d'une bordure (*koshimaki*) et finissant dans un grand trou rond au sommet (*tehen*). A l'avant se trouvait une visière presque verticale (*mabisashi*) et, à l'arrière et sur les côtés, un protège-nuque (*shikoro*), tous deux attachés au *koshimaki* par des rivets. Le *shikoro* se composait habituellement de cinq strates incurvées, projetées au-delà du côté du visage et se rabattant sur elles-mêmes créant ainsi la forme distinctive des casques japonais, les *fukigaeshi*, qui avaient à cette période la double fonction de protéger les côtés du visage et de préserver les lacets du *shikoro* des coups d'épée. Les têtes coniques des rivets (*hoshi*) sur le *hachi* débordaient de la surface d'où étaient suspendues de larges plaques en forme de spatules (*shinodare*), à l'avant et quelquefois à l'arrière, fixées par des *hoshi* de même grandeur.

Les crêtes de casques sont rares à cette époque reculée, mais quand elles apparaissent, elles prennent la forme d'une grande plaque incurvée attachée au sommet et parfois gravée d'un dragon ou d'un démon à deux petites cornes. On pense que c'est à partir de ces premiers exemples qu'a été élaboré plus tard le *kuwagata*. La doublure du casque faite de cuir souple et décorée au pochoir était directement collée à l'intérieur du *hachi* et celui qui le portait pouvait protéger sa tête en portant un turban de tissu (*hachimaki*) ou un bonnet souple (*eboshi*) qui pouvait dépasser le *tehen*. Les liens du casque passaient à travers des trous de chaque côté du *hachi* et se nouaient à l'extérieur ou s'attachaient à des anses placées de la même façon ; leurs extrémités étaient nouées sous le menton.



Le visage était souvent couvert par une autre protection dissimulant le front et les joues (*happuri*), habituellement laquée en noir mais garnie à l'occasion de cuir décoré au pochoir.

La cuirasse (*do*) se composait de deux pièces séparées : tout d'abord une plaque de fer, allant de l'aisselle à la hanche avec une seule grande tassette (*kusazuri*) plate, était placée sur le côté droit. Le reste du *do*, qui protégeait l'avant, l'arrière et le côté gauche avec un grand *kusazuri* sur chacun, était attaché par-dessus la plaque droite et les deux épaulières par des barrettes, au sommet de la plaque frontale. Les deux attaches du devant étaient elles-mêmes protégées par deux plaques : celle du côté droit (*sendan-no-ita*), faite d'un ensemble de lamelles lacées, était extrêmement flexible, tandis que celle du côté gauche consistait en une solide plaque qui s'affinait vers le bas (*kyubi-no-ita*). Une grande pièce de cuir décorée au pochoir (*tsuru-bashiri*) couvrait le devant du *do* ; toutes les autres plaques massives recevaient le même traitement. Attachées aux bandes des épaules (*watagami*) se trouvaient de grandes épaulières protectrices (*o-sode*) qui se composaient habituellement de six rangs de lamelles. A la plus haute s'attachait une plaque solide (*kamuri ita*). Les lamelles étaient fixées au *watagami* par deux cordes et par deux autres au gros arc (*agemaki*) qui pendait d'un anneau sur l'arrière du *do* ; cela évitait qu'elles ne tombent en avant et deviennent un obstacle lors de violents combats. Chaque plaque solide était garnie d'une bordure de cuivre doré (*fukurin*) qui était aussi utilisé pour les rivets, les anneaux et les motifs décoratifs simples disposés un peu partout sur l'armure.

A cette époque, les armures ne comportaient pas de manches, à l'exception d'une petite plaque cousue au tissu qui protégeait le dos de la main gauche. Par la suite, on ajouta d'autres plaques pour protéger l'avant-bras, le coude et éventuellement le haut du bras.

Fig. 5. O-yoroi *lacé de rouge de la fin du XII^e siècle, montrant le grand* fukigaeshi *(rabats sur le casque), de grandes épaulières, une plaque pour le côté droit détachée, le* sendan *et le* kubi-no-ita *(les deux plaques flexibles sont rigides près des cordes d'attache) et le* tsurubashiri *(couverture de cuir pour l'avant du* do*).* Mitake-Jinja, préfecture de Tokyo.

Le bras droit demeura, lui, quelques temps sans protection. Les tibias étaient recouverts d'une paire de jambières (*suneate*) composées de trois plaques de fer à charnières allant du cou-de-pied au dessous du genou. On portait aux pieds des bottes de fourrure, habituellement d'ours. C'était alors l'armure du combattant noble : l'archer monté. Elle était lourde, mais efficace pour la protection du cavalier. Les armures des *chugen*, ses serviteurs, des fantassins pour la plupart, étaient plus légères et plus maniables. C'était le *do-maru*, un simple ensemble de lamelles soigneusement jointes qui entourait le corps et qui s'attachait sur le côté droit avec des bandoulières à leur tour liées à la plaque supérieure comme pour le *o-yori*, mais sans les plaques superposées. La jupe était aussi plus légère, divisée en sept parties, trois sur le devant et quatre à l'arrière, ce qui permettait de la draper autour des jambes.

Au contraire du *o-sode*, les protections des épaules du *chugen* consistaient en une simple plaque de fer *(gyoyo)* en forme de feuille qui ne protégeait que le sommet de l'épaule. Les *chugen* ne portaient pas un vrai casque mais parfois un *happuri*, utilisé pour protéger le front et les joues.

Au cours des 250 années suivantes, les styles d'armures changèrent peu, sauf dans les détails et l'ornementation. Pendant la période Kamakura (1185-1367), les casques arrondis s'aplatirent un peu, le nombre de plaques augmenta et la taille des têtes des rivets se rétrécit. Le nombre de ferrures de métal tendre *(kanamono)* augmenta, et de gros clous en forme de chrysanthèmes apparurent sur le *mabisashi*, le *fukigaeshi*, le *sendan* et le *kyubi* et sur les plaques inférieures du *sode*, du *shikoro* et du *kusazuri*.

L'équipement du fantassin s'améliora peu durant cette période. Parfois, on pouvait ajouter une paire de manches renforcées de plaques. Les hommes de rang un peu plus élevé ont peut-être porté un casque simple et des épaulières.



Fig. 6. Do-maru *lacé de rouge de la fin du XII[e] siècle. Il ressemble beaucoup au* o-yoroi, *mais avec le* do *fait d'une pièce entourant le corps et les* kusazuri *(tassettes) divisés en sept sections.* Oyamazumi Jinja, Omishima, préfecture d'Ehime.

Le guerrier à cheval portait encore le *o-yoroi*. Quelques hommes de haut rang adoptèrent le *do-maru*, plus léger, avec son *kusazuri* plus moulant, présentant certains avantages, mais conservèrent le casque *o-sode* et le *tsurubashiri* du *o-yoroi*. L'exemple le plus ancien et le mieux connu de ce type est conservé dans le tombeau d'Oyamazumi-Jinsha (**fig. 6**) et fut longtemps associé au célèbre guerrier Minamoto No Yoshitsune (1159-1189). De récentes études réalisées au Japon tendent à ignorer ce rapprochement et avancent que le propriétaire d'origine de l'armure combattait en mer, le *kusazuri* plus moulant semblerait plus pratique à bord d'un navire.

Au début du XII[e] siècle, une plaque fut ajoutée sous l'aisselle gauche dont on avait constaté la vulnérabilité chez les archers bandant leur arc. Un siècle plus tard, une armure pour les cuisses apparut. Elle consistait en deux rangs de lamelles très ajustées aux cuisses et d'un troisième et dernier rang plus large, divisé verticalement au niveau du genou. Ce moyen de protection (*hiza-yoroi*) fut utilisé jusqu'au XIV[e] siècle, au moment où les cuissards devinrent plus plats et moins bien ajustés (*haidate*).

A la fin du XIII[e] siècle, la taille des lamelles diminua parallèlement à l'augmentation de leur nombre. Les lamelles plus petites demandaient des lacets plus fins ; la peau de biche était encore utilisée, mais la soie lui fut bientôt préférée, du fait de la plus grande variété de couleurs disponibles et de sa meilleure résistance à l'humidité. Au cours de la seconde moitié du XIII[e] siècle, les coiffures changèrent. Le guerrier n'attachait plus ses cheveux au sommet de la tête mais les laissait libres lorsqu'il mettait son casque. La doublure n'adhéra plus à l'intérieur du casque mais fut fixée au *koshimaki* ce qui rehaussa légèrement le casque.



Fig. 7.

La courroie sous le menton fut liée à des anneaux ou des anses sur la partie inférieure. La taille du *tehen* diminua mais ce dernier ne fut pas supprimé et subsista sur des casques à plusieurs plaques comme un emblème traditionnel. Il en va de même des trous pour la jugulaire, dont la taille fut réduite et garnie d'anses de soie afin d'imiter les anses de corde de l'époque.

Des changements de tactiques intervinrent suite aux invasions manquées des Mongols au cours des dernières années du XIIIe siècle. Ces derniers eurent une influence sur la forme des armures. La dimension des armées augmenta, de même que le nombre des fantassins.

En 1336 débuta la période appelée Nanbokucho, au cours de laquelle deux branches de la famille impériale se disputèrent la suprématie. La querelle dura jusqu'en 1392. Beaucoup de nobles optèrent pour le *do-maru* et le *suji bachi* fit son apparition vers le milieu du XIVe siècle. Cette coque faite de plaques multiples ne possédait pas de têtes de rivets saillantes comme le *hoshi bachi* ; ces dernières étaient limées pour réduire leur poids. Chaque plaque était garnie d'un rebord proéminent le long d'un côté pour en améliorer la solidité. Le *hoate*, protection faciale couvrant le menton et les joues, apparut aussi à cette époque ; un protège-gorge était suspendu à son bord inférieur. Une protection secondaire fut aussi introduite, consistant en deux plaquettes de lamelles fixées à une plaque de fer modelée en forme de U (*nodowa*) qui pouvait se porter sous le *do* afin de protéger la partie vulnérable à la base de la gorge. La cotte de maille (*kusari*) fut aussi créée, sous la forme très simple d'anneaux ronds liés entre eux par d'autres anneaux en forme d'ellipse. Avec le temps, on vit s'élaborer des formes beaucoup plus complexes et, dès le XVIe siècle, la cotte de maille à l'européenne se généralisa. A l'origine, la cotte de maille servait à lier les plaques aux manches, mais elle fut utilisée plus tard pour de nombreuses protections accessoires comme des capuchons, des

Fig. 7. O-yoroi *lacé de rouge. Deuxième partie du XIVe siècle. Le plus magnifique exemple de* o-yoroi *fait durant cette période encore existant. Superbement monté au moyen de riches* kanamono *(ferrures en métal tendre) de cuivre doré et supportant la plus grande paire connue de* kuwagata *(cornes décoratives).* Kasuga-Jinja, ville de Nara, préfecture de Nara.

Fig. 8. *Cet exceptionnel casque sphérique de la fin du XVIe siècle ou du début du XVIIe siècle souligne l'habileté de l'armurier. Il a été forgé à partir d'une seule pièce de fer pour créér la tête de Fukurokuju, l'un des dieux de la bonne fortune. On dénote une touche d'ironie dans le positionnement décentré des sourcils et dans les deux verrues sur le côté de la tête. Haut. : 32 cm.* Anciennement dans la collection Poncetton. Collection J. Gabriel Barbier-Mueller, Dallas.



Fig. 8.



chemises et même des chaussettes. Les fantassins portaient encore le *do-maru* bien qu'un autre style de *do* prévalut durant cette période, le *haramaki*, semblable du point de vue de la construction au *do-maru* mais s'ouvrant au bas du dos plutôt que sur le côté droit. Le trou du centre du dos était habituellement couvert d'une plaque séparée *(se-ita)* ; elle était souvent appelée « plaque des lâches », suggérant qu'un homme ne l'utiliserait que s'il avait l'intention de tourner le dos à l'ennemi.

Ces deux formes furent adoptées par les hommes de haut rang qui les portaient avec le *suji kabuto* plus léger, généralement muni d'une protection pour la gorge plus plate et plus légère et d'un *fukigaeshi* plus petit comportant souvent trois plaquettes plutôt que les cinq habituelles.

Fig. 9. *Exemple exceptionnel de casque* kawari. *La simple sphère de métal a été surmontée d'une énorme coquille Saint-Jacques faite de bois, de cuir et de carton, le tout recouvert d'une laque noire d'excellente qualité. Haut. : 54 cm.* Collection J. Gabriel Barbier-Mueller, Dallas.

On portait encore le *o-sode* avec ces armures plus légères. Le *gyoyo*, ayant servi d'épaulière au fantassin, fut conservé mais diminué et abaissé vers l'avant en remplacement du *sendan* et du *kyubi-no-ita* pour protéger les cordes attachant les bandoulières au devant du *do*.

Les *o-yoroi* produits durant la seconde moitié du XIVe siècle figurent de loin parmi les plus magnifiques exemples de l'art de l'armurerie. Deux d'entre eux, conservés au Kasuga-Jinja à Nara, sont d'un rouge profond (*aka odoshi*) et magnifiquement montés sur du cuivre doré, l'un avec des motifs de tigres et de bambous, l'autre avec des chrysanthèmes. Les deux casques s'ornent de hauts *kuwagata*. La paire qui surmonte le casque de l'armure ornée de tigres et de bambous est la plus grande jamais découverte (**fig. 7**). On utilisa les *kuwagata* sur les casques durant la période Kamakura. Ceux des *o-yoroi* sont bien plus grands que ceux trouvés sur les *do-maru* et les *haramaki*.



Durant le XIVe siècle, un ornement en forme de lame d'épée stylisée (*ken*) fut modifié, devenant plus allongé, se dressant plus haut à l'arrière du casque ; vers la fin du XVe siècle, il évolua pour adopter la forme d'un ballon, spécialement vu de dos. Ce style fut appelé *akoda nari*, d'après un encensoir de même aspect. Quelques protège-nuques *shikoro* atteignirent des formes extrêmes dépassant presque horizontalement du casque (*kasa jikoro*). Dès le début du XVIe siècle, les forgerons de la famille Miochin, Nobuyie et Yoshimichi, commencèrent à produire des casques aux bords élevés de 8 à 62 plaques qui devinrent le style de base des casques plus tardifs.

La période allant de 1490 à 1600 fut marquée par des guerres de plus en plus nombreuses et continuelles. Elle porte à juste titre le nom de *Sengoku Jidai*, « le pays en guerre ». La soif de terres et de pouvoir maintint les grands et petits daïmio en constant état d'alerte. On avait besoin de grandes quantités d'armures, et les armuriers répondirent à cette demande en les concevant simples et pratiques, très éloignées du *o-yoroi* du XIVe siècle. On simplifia les méthodes de fabrication. Les casques de trois, quatre et six plaques, prévus au départ pour les munitionnaires, furent bientôt adoptés par des hommes de haut rang. Le plus populaire d'entre eux était le casque à trois plaques qui consistait en une grande plaque centrale avec deux plaques latérales, ainsi qu'une large visière sur le devant.

Fig. 10. *Casque à trois plaques typique transformé en tête humaine par l'addition de fourrure d'ours et probablement de crin de cheval fixé à l'arrière pour former une queue. La visière laquée d'or est estampée de sourcils et munie d'un gorgerin dans le style simple et moulant en vogue à cette époque. Haut. : 30,5 cm .* Collection J. Gabriel Barbier-Mueller, Dallas.

Les fantassins de rang inférieur (*ashigaru*) portaient une simple cuirasse de plaques massives en fer ou en cuir, soit horizontales soit verticales, s'ouvrant sur le côté droit ou à l'arrière, habituellement recouverte d'une laque lisse et un simple chapeau de combat conique (*jingasa*). Ces deux pièces comportaient le plus souvent un écusson bien visible (*mon*) qui servait à l'identification. Les manches simples et les protections des tibias et des cuisses, faites de plaques de fer laquées, se fixaient sur un tissu de chanvre grossier ainsi qu'un masque, occasionnellement porté, de la forme la plus simple, dite *hambo*.

A l'arrière du *do* se trouvait un tasseau à la hauteur des épaules, ainsi qu'un renflement ou une cavité au niveau de la taille pour fixer la hampe du *sahimono*. La qualité et les détails de l'armure s'amélioraient en fonction du rang de son propriétaire : un simple casque à trois plaques était porté avec une solide cuirasse de plaques, des protections de meilleure qualité pour les bras, les tibias et les cuisses, et un masque qui pouvait être soit *hambo*, soit *hoate*, soit *mempo*. La taille des épaulières fut considérablement réduite. Quelques-unes diminuant de l'épaule vers le bas, moulées à la forme du bras (*tsubo sode*), se portaient habituellement avec le *haramaki*. D'autres étaient formées de rectangles plus petits s'affinant vers le haut (*chu sode*), ou de plus petits rectangles plats appelés *kosode*. Les *sode* étaient dans bien des cas complètement abandonnés et les parties supérieures de la manche étaient alors renforcées en remplacement (*bishamon gote*). Cette diminution de la taille du *sode* rendit superflu l'arc *agemaki* porté à l'arrière du *do* et il fut bientôt supprimé.

Le travail laborieux pour confectionner, lacer et laquer des centaines de lamelles fut simplifié en utilisant des plaques de fer ou de cuir épaisses, en dentelant la bordure supérieure et en laquant la surface de manière à reproduire la construction en lamelles (*kiritsuke kozane*).

Des laçages de couleurs distinctives et différents motifs pouvaient toujours être utilisés sur ces armures. On employait souvent des bandes de couleurs contrastées, des damiers et des dessins *mon*.



Fig. 11. *Un casque de bon style* kaga *signé de Miochin Yoshiiye (fin du XVI^e siècle), qui comporte un beau* mayedate *(crête avant) de bois et de laque de la divinité Fudo, debout et brandissant une épée pour soumettre les êtres malfaisants et la corde pour les attacher. Le feu de l'enfer se dresse derrière elle. Haut. : 43,5 cm.* Collection J. Gabriel Barbier-Mueller, Dallas.

Des facteurs économiques et les préférences individuelles décidaient de la couleur du laçage des armures. Certaines teintures faisaient pourrir la soie plus rapidement que d'autres. Le bleu foncé était la couleur la plus commune ; on le retrouve sur toute armure bon marché car c'était aussi la couleur la plus durable. Le noir, le pourpre, le rouge et le brun rouille s'altéraient assez rapidement, tandis que le vert, le jaune et le bleu duraient plus longtemps. Le blanc n'était pas abîmé par la teinture mais était très salissant.

De nombreux styles de *do* apparurent durant cette période. Les *do* composés de plaques épaisses se classaient généralement dans la catégorie des *okegawa*, comparant leur construction à celle d'un seau. Ils pouvaient être évasés en ajoutant le *yokohagi* si les plaques étaient horizontales ou le *tatehage* si elles étaient verticales. On pouvait décrire un *do* selon le nombre de pièces dans lesquelles il pouvait se démonter. Un *do* ne comprenant qu'une charnière sur la gauche s'appelait *ni-mai* (deux pièces) ; un autre avec quatre charnières, une de chaque côté des plaques de l'avant et de l'arrière, sur la gauche et sur la droite, avec une plaque solide entre elles sur le côté gauche et deux plaques sur le côté droit se nommait *go-mai* (cinq pièces). La plupart des *do* verticaux et construits horizontalement étaient fixés à l'aide de rivets, mais quelques-uns étaient lacés. Des tresses de soie ajoutaient de la couleur. Le style *hishinui* se composait de plaques horizontales, soit de fer roux et de cuir laqué, soit de fer recouvert de cuir. Elles étaient étroitement lacées avec des liens de cuir avant que le galon de soie ne soit inséré en laissant des nœuds *(hishinui)*, espacés régulièrement à travers la surface.



Fig. 12. *Très beau casque* kawari *de fer, façonné en forme de* tokin *(capuchon de tissu) laqué en noir et muni de* wakidate *(crêtes latérales) d'une forme peu courante de pipe à tabac. La tige laquée de noir est sculptée en forme de bambou ; la sphère et l'embouchure sont laquées en argent. Haut. : 52 cm.* Collection J. Gabriel Barbier-Mueller, Dallas.

Le *nuinobe-do* était fabriqué de manière semblable, à l'exception des plaques horizontales qui étaient composées soit de grandes lamelles aux bords supérieurs encochés, soit de plaques solides coupées et laquées de manière à reproduire la construction en lamelles. Le tout était ensuite lacé dans le style *sugake*. La surface des *okegawa do* était souvent enduite de laque lisse pour cacher leur construction en plaques ; ils étaient appelés *hotoke-do* (poitrine des saints). D'autres furent munis d'une arête médiane prononcée (*hatomune*, poitrine de pigeon) copiée sur le style « cosse de pois » européen. L'un des *do* les plus pratiques et les plus efficaces produits à cette époque fut créé par Miochin Hisaiye de Yukinoshita dans la province de Sagami dans la dernière partie du XVIe siècle. Construit comme un *go mai do* de type *tate-hage*, cette pièce ressemblait un peu à l'ancien *tanko*, avec des côtés droits, de larges épaulettes et des petites protections arrondies et proéminentes *(kohire)* dépassant des épaules. Les surfaces lisses et plates étaient une protection idéale et les plaques pouvaient être blindées. Durant la période Edo, la plaque plate et large du devant se prêta à la décoration. On a retrouvé de nombreux exemples tardifs de ce type portant des motifs décoratifs d'or ou d'argent ou parfois gravés, au grand scandale des esprits militaires. Le célèbre daïmio Date Masamune de Sendai (1560-1636) préférait ce style entre tous et équipait ainsi ses serviteurs. Le casque était la partie de l'armure qui se prêtait le plus aisément à l'ornementation. Les deux méthodes les plus courantes consistaient à le garnir de grandes crêtes distinctives et de formes fantaisistes faites de cuir, de bois ou de papier qui dissimulaient la forme du casque. On pouvait aussi modeler le casque de fer lui-même de manière originale (**fig. 8**). Il y avait des raisons pratiques derrière cet étalage apparemment individualiste : un guerrier pouvait se faire reconnaître de loin par son armure ou sa crête, servir de point de ralliement à ses troupes. Ceci permettait de mettre en avant ses propres actes de bravoure et, élément important, de se faire remarquer par l'ennemi. Honda Tadakatsu se distinguait par ses bois de cerf laqués en noir, et Kato Kiyomasa par un grand *eboshi* d'argent et son *mon* en soleil rouge, pour n'en mentionner que deux.



Fig. 13. *Simple casque* zunari *(en forme de tête) de bonne qualité muni d'un grand* ushiro-date *(crête arrière) de cuir et de bois en forme de plume de faucon, laqué en noir et or. La crête avant, de cuivre doré, représente la roue de la loi bouddhiste. Haut. : 119 cm.* Collection J. Gabriel Barbier-Mueller, Dallas.

Les styles de casques étaient extrêmement divers, en forme de petits bonnets de cour, de sacs, de jarres, de cloches, de gongs, d'ombrelles, de têtes et d'ailes d'oiseaux, de coquillages (**fig. 9**), de papillons, de têtes d'animaux (**fig. 10**), de poissons, de noix et de fruits pour n'en citer que quelques-uns. Les crêtes de casque pouvaient elles aussi être décorées de manière prolifique. La crête pouvait se trouver à quatre endroits du casque : d'abord et le plus souvent à l'avant (*mayedate*) (**fig. 11**), de chaque côté (*wakidate*) (**fig. 12**), à l'arrière (*ushirodate*) (**fig. 13**) et enfin, moins souvent, au sommet (*kashiradate*). Si les styles de casques sont nombreux, ceux des crêtes sont infinis. Il serait impossible d'en dresser la liste ; on utilisait des écussons familiaux (*mon*), des dragons, des démons, des insectes, des cornes de buffles, des bois de cerfs, des oreilles de lapins, des fruits, des feuilles et même des outils, l'étendue des dessins possibles n'étant limitée que par les armuriers ou l'imagination de ceux qui leur passaient des commandes.

En 1542, les Portugais débarquèrent à Tanega-Shima et firent cadeau au gouverneur Tanegashima Tokitaka des premières armes à feu jamais vues au Japon. Tokitaka les copia et elles eurent bientôt une grande influence sur le champ de bataille. Le fusil à mèche ne fut jamais considéré comme une arme prestigieuse, contrairement à l'arc et à l'épée, et n'était généralement utilisé par les nobles que pour la chasse ou le tir sur cible. Néanmoins, il fit grande impression entre les mains d'hommes tels que Oda Nobunaga qui, conscient de son infériorité, s'appuya sur des rangs de soldats tirant par rafales. En juin 1575, à Nagashino dans la province de Mikawa, les troupes de Nobunaga massacrèrent la cavalerie de Takeda Katsuyori en se tenant derrière des palissades de bois et en faisant feu par roulement.



Fig. 14. *Cette belle armure est typique de celles montées durant leurs dernières années d'utilisation. Le casque sphérique et le* nuinobe do *sont tous deux du XVI^e siècle. Les* o-sode *(grandes épaulières) ont été fixées quand l'armure a été montée à la fin du XIX^e siècle. On voit cependant les* renjaku *(cordes de suspension) attachées au bas du devant du do Haut. : 161 cm.* Collection J. Gabriel Barbier-Mueller, Dallas.



Fig. 15. *Bel exemple de casque* namban. *Le terme* namban *(barbare du sud) était utilisé pour qualifier les étrangers. Le casque s'inspire des chapeaux à larges bords des Espagnols et des Portugais. Il se compose de six plaques, chacune couverte d'une plaque percée montrant une créature stylisée. Haut. : 22 cm.* Collection J. Gabriel Barbier-Mueller, Dallas.

Cette nouvelle menace appelait un nouveau genre d'armure et les armuriers furent à la hauteur de la tâche en produisant des casques et des cuirasses faits de lourdes plaques de fer. Un grand nombre de ces casques et cuirasses ont été retrouvés portant des traces de tirs d'essais (*tameshi*) qui servaient à prouver leur efficacité. Les plaques lourdes rendaient ce type de cuirasse difficile à supporter car elle l'était directement sur les épaules : en conséquence, on lui ajouta quelques innovations. On passa une corde au travers de la partie supérieure de la cuirasse. Elle continuait le long des épaules et descendait à l'intérieur du *do*, passant par deux trous à la base de l'avant où elle était attachée (**fig. 14**). Au moyen de cette corde, le guerrier pouvait soulever de ses épaules le poids mort représenté par l'armure.

Les contacts suivis avec les Européens du Portugal, d'Espagne, de Hollande et d'Angleterre conduisirent à l'importation d'armures occidentales soit comme cadeaux soit dans le cadre de relations commerciales. Elles furent souvent adaptées et modifiées à la mode japonaise ou, même dans de nombreux cas, copiées servilement.
Elles avaient une certaine valeur de nouveauté, mais on les trouva pratiques lors des guerres de l'époque et elles furent donc fort demandées. La plupart des exemples parvenus jusqu'à nous sont des morions et des cuirasses de facture italienne ou hollandaise. Les guerriers et les armuriers du passé en appréciaient les lourdes plaques et les surfaces non décorées et se mirent à les adapter à l'usage japonais.

Les surfaces d'acier poli furent d'abord brunies afin de résister à l'humidité du climat japonais. On tourna les morions de l'arrière à l'avant, pour une raison toujours mal définie, mais cela servit probablement à placer le support de la crête à l'avant. Les morions furent munis de gorgerins et souvent d'une bordure interne et d'un frontal. Les cuirasses étaient habituellement dotées de charnières plutôt que de bandes et se fixaient avec le *kusazuri*. A cela s'ajoutaient un masque normal, des manches, des cuissardes et des jambières. Il ne nous en reste pas beaucoup d'exemples, et ceux-ci sont généralement des morions et des cuirasses détachés. L'un des exemples les plus complets d'armure *namban* (ce terme, signifiant « barbare du sud », se réfère en fait à tout ce qui tire son origine de l'ouest) est celui qui fut porté par Tokugawa Iyeyasu et conservé dans le tombeau de Koshugu à Nikko. Elle consiste en un morion, une cuirasse et un gorgerin du XVI^{e} siècle garnis d'un *kusazuri* laqué de rouge et d'un *hambo* de style *kaga*, avec des manches de mailles et de plaques. Les copies de morions sont souvent composées de deux ou quatre plaques, contrairement à leurs modèles européens construits d'une pièce. Certaines sont des copies fidèles jusqu'aux rivets originaux du revêtement intérieur alors que parfois d'autres montrent une certaine licence artistique. On ne copiait pas seulement les casques ; un certain nombre de styles de chapeaux civils européens furent aussi utilisés (**fig. 15**).



Fig. 16. *Bon exemple d'*uchidashi *(repoussé). Le casque sphérique en forme de sac de toile est fait d'une seule pièce de fer inhabituellement épaisse, avec des motifs en forme de nuages de chaque côté. La visière séparée est aussi gravée de nuages. Haut. : 36,5 cm.* Collection J. Gabriel Barbier-Mueller, Dallas.

L'unification du pays finalement réalisée le 21 octobre 1600, quand Tokugawa Iyeyasu, à la tête d'une armée de 80 000 hommes, affronta les 130 000 soldats de Ishida Kazushige à Sekigahara. Iyeyasu en sortit vainqueur, et 30 000 hommes furent tués. Cette bataille, la plus grande jamais livrée sur le sol japonais, confirma la suprématie de la dynastie des Tokugawa. La dernière poche de résistance tomba avec le château d'Osaka en 1615 et, mis à part quelques troubles relativement mineurs comme la rébellion de Shimabara en 1637, le pays entra dans une période de paix.

Le Japon vivait toujours selon le modèle féodal. Chaque daïmio conservait ses propres hommes prêts à combattre (ce qui impliquait aussi les armes et les armures), à l'appel des shogun. Le gouvernement Tokugawa mit aussi en place le système *sankin kotai* comme moyen de contrôle, en décrétant que les familles du daïmio vivraient en otages dans la capitale Edo en garantie de la bonne conduite de leur seigneur. On demanda aux daïmio eux-mêmes de se rendre périodiquement dans la capitale et de passer un certain temps au service personnel du shogun. Le rythme et la durée de ces visites dépendaient de l'éloignement géographique du fief du daïmio ; les processions qui accompagnaient les daïmio entrant et sortant de la capitale étaient un moyen idéal d'étaler leur richesse et leurs biens.

L'armure était toujours nécessaire, mais l'apparence prit le pas sur le côté pratique et les éléments les plus frappants des périodes précédentes furent réunis. Le style de laçage *kebiki*, les *o-sode*, les grands *shikoro sashimono* et les crêtes extravagantes furent souvent réunis sur la même armure. On mêla les styles pour obtenir le plus bel effet visuel. Le savoir-faire des artisans atteignit un nouveau sommet alors que l'efficacité pratique des armures diminuait. Le repoussé *(uchidashi)* qui apparaissait sous une forme simple sur les armures et les masques au cours du XVI[e] siècle s'éleva alors au rang d'art. Toutes les surfaces vides furent ornées de cette manière. On estampa les casques (**fig. 16**), la face des *do*, les manches, les cuissardes et les jambières à un moment ou à un autre, mais le travail le plus soigné s'effectua sur les masques et les casques, lorsque des maîtres tels que Miochin Muneaki (1673-1745) produisirent des masques d'une seule pièce dont même les collerettes se trouvant sur les joues (*yadome*) étaient tirées de la même pièce de métal.

Les surfaces de fer unies de l'armure étaient souvent garnies d'incrustations d'or et d'argent, qui contrastaient bien avec le fer bruni. On décorait aussi les surfaces laquées de motifs de fleurs, d'herbes ou de *mon*. On utilisait le *kanamono* de métal tendre, en argent, en cuivre, le *shakudo doré* (un alliage de cuivre et d'or) et le *shibuichi* (un alliage d'argent et de cuivre) et beaucoup d'armures de plus grande qualité étaient montées sur de riches brocarts.

On réinterpréta tous les anciens styles d'armures et, disposant de plus de temps, les armuriers furent en mesure d'en perfectionner le fini et d'introduire des idées nouvelles qui avaient été auparavant sacrifiées par convenance. Le mélange des styles créa quelques problèmes ainsi que le manque de connaissance des armuriers envers les anciens modèles. Bien que de nombreux spécimens antiques fussent conservés dans les temples, il semble que ce n'est qu'à la fin du XVIIIe siècle, qu'on ait prêté attention à leurs dessins.

Les armuriers eux-mêmes furent élevés au rang d'artistes durant la période Edo. On trouve rarement des signatures sur les armures avant celles de la famille Haruta à la fin du XVe siècle, mais des familles comme les Iwai et les Miochin confectionnaient déjà des armures depuis quelque temps. La famille Miochin est probablement la plus célèbre dans la production de pièces de métal de grand prestige, tandis que d'autres familles comme les Iwai et les Haruta se consacrèrent, du moins en partie, au montage et à la façon. Miochin Kunimichi (1624-1643) est le premier armurier à produire des certificats d'authenticité avec les armures. On lui attribue la généalogie de la famille Miochin, qui la fait remonter à 75 ap. J.-C., bien que la plupart des savants doute de sa fiabilité avant le maître du XVIe siècle Nobuiye (1504-1554). La famille Honami émit des certificats pour des armures Miochin, attribuant leur production à ses illustres prédécesseurs. Parfois, seul le casque était certifié mais en de nombreux cas, chaque partie de l'armure était décrite comme ayant été fabriquée par l'un des précédents maîtres de l'école (**fig. 17**).

Des casques à plaques multiples furent produits en augmentant le nombre de plaques de 62 et 72 à 120 ou 140. On connaît même un casque composé de 200 plaques.



Fig. 17. *Cette magnifique armure est typique des meilleures productions des XVIIIe et XIXe siècles. Exécutée dans le style du XIVe siècle et comprenant un casque sphérique de facture fin du XIVe siècle ou début du XVe siècle, cette armure a été fabriquée avec la plus grande habileté. Elle a été faite pour un membre de la puissante famille Matsudaira et possède deux* kiwame fuda *(certificats). Le premier, daté de 1716, déclare que le casque a été fait par Miochin Yoshimichi, qui travaillera au moins cent ans plus tard. L'autre, daté de 1740, stipule que l'armure a été faite par Miochin Munenori, qui travaillait environ 200 ans auparavant. Haut. : 169 cm.* Collection J. Gabriel Barbier-Mueller, Dallas.



On portait des masques faciaux de toutes sortes, et le *so men*, introduit à l'origine à la fin du XV^e siècle puis tombé en disgrâce à cause de son champ de vision limité, fut réintroduit. Beaucoup d'exemples trouvés aujourd'hui, dont certains superbes, étaient souvent à l'origine des demi-masques (*mempo*) auxquels on ajoutait souvent un frontal inférieur. Miochin Muneaki (1673-1745) excella dans ce domaine, produisant des masques de style audacieux, de même que Miochin Munehisa (vers 1850), tandis que Miochin Muneyasu (1833-1838) fabriqua de beaux masques de forme plus subtile.

L'attirance pour les styles plus anciens conduisit les armuriers à réutiliser d'anciennes parties d'armures d'origine en les montant sur des ensembles bien plus récents. Les casques et les masques étaient les plus souvent utilisés, et il est courant de trouver un casque rond fabriqué à la période Nanbokucho ou Muromachi monté sur des armures du XVII^e, XVIII^e ou XIX^e siècle (**fig. 19**). Les toutes premières tentatives de copies de styles anciens n'étaient pour la plupart pas des réussites, mais à force de persévérance et de souci du détail, les armuriers de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècle reproduisirent des armures des XIV^e et XVI^e siècles avec un succès considérable.

On utilise le terme de *yoroi* pour décrire les armures de lamelles de style *o-yoroi, do-maru* ou *haramaki*, tandis que celles composées de plaques et produites à la toute fin des périodes Muromachi et Momoyama sont appelées *gusoku* – ce qui signifie un équipement complet. Un mot nouveau, *tosei* (moderne) était employé pour décrire les armures fabriquées à partir de la période Momoyama bien que les exemples tardifs d'armures en lamelles fussent encore appelées *yoroi* (**fig. 20**).

Fig. 18. *Un remarquable* okegawa go mai yokohagi do tosei gusoku, *armure dont la cuirasse est faite de cinq pièces montées horizontalement, de style fin XVI^e-début XVII^e siècle. Elle fut montée au XVIII^e siècle et comprend un beau casque de 48 plaques par Saotome Iyenari. Différents membres de la famille utilisaient ce nom, mais le casque a été fait entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle. Le beau masque de fer bruni est signé d'Ichiguchi Yoshikata. Les Ichiguchi étaient une branche des familles Miochin et Yoshikata et on pense qu'elles oeuvraient au début ou milieu du XVIII^e siècle. Haut. : 170 cm.* Collection J. Gabriel Barbier-Mueller, Dallas.



Fig. 19.

Pendant toute la période *Edo*, les armuriers produisirent des pièces d'une qualité restée inégalée. Les pièces signées par des maîtres des écoles de Miochin Saotome, Iwai, Haruta et Unkai présentent une précision et un fini encore jamais atteints (**fig. 18**). Cependant, le montage des armures montre parfois que l'apparence était plus importante que la qualité, comme l'utilisation de ferrures de métal mou de second ordre (*kanamono*). Mais quelques-unes des plus belles armures présentent un étalage de *kanamono* magnifiques, élaborés par les maîtres de l'art du métal tendre. Utilisant du cuivre doré, de l'argent, du *shakudo* (alliage de cuivre et d'or) et du *shibuichi* (alliage de cuivre et d'argent), ils produisirent des objets d'art qui, bien que n'égalant pas la magnificence des chef-d'oeuvres *Muromachi*, occupent un rang élevé dans le domaine de l'art japonais.

Avec la restauration de l'empereur Meiji en 1863, une armée nationale fut créée d'après des modèles européens et les armures n'eurent plus d'utilité, sauf pour une brève période, en 1877, au moment où le clan Satsuma et ses partisans se soulevèrent pour instaurer un retour au passé.

Dans de nombreux cas, les armuriers se retrouvèrent sans travail et essayèrent de créer des pièces décoratives (*okimono*) en fer représentant des animaux et des oiseaux tandis qu'un petit nombre d'entre eux tenta de continuer la fabrication et la rénovation d'armures afin qu'elles puissent être données en cadeau aux grands de ce monde. C'est une armure de ce type, réalisée par Miochin Muneharu, qui fut offerte à la reine Victoria par le shogun Iyemochi en 1860. Elle se trouve aujourd'hui au Victoria and Albert Museum de Londres.

L'art des armuriers n'a pas disparu et certains travaillent encore à ce jour. Miura Shigetoshi produit toujours de belles armures, en utilisant les méthodes traditionnelles, destinées aux collectionneurs et aux institutions. Il perpétue une tradition qui remonte à plus de 2000 ans.

BIOGRAPHIE

John Anderson est né à Londres en 1936. Dès l'âge de 16 ans, il commença à collectionner les armures japonaises et étudia leur évolution et leur restauration sous la direction de H. Russel Robinson, assistant du Master of the Armouries *de la Tour de Londres. Alors qu'il se spécialisait dans les pierres précieuses, il continua à étudier et à collectionner les armures japonaises. Il fut aussi membre de la* Gemmological Association. *En 1988, il vendit sa collection au Fuji Art Museum de Tokyo et se retira des affaires en 1989. Il travaille maintenant comme restaurateur et consultant indépendant chez Christie's à Londres.*



Fig. 20.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERSON (John L.), *Japanese Armour : An Illustrated Guide to the Work of the Miochin and Saotome Families from the 15th to the 20th Centuries*, London, Arms & Armour ; Harrisburg, Pennsylvania, Stackpole Books, 1968.

ARAI (Hakuseki) (1657-1725), *The Armour book in Honcho Gunkiko*, London, Holland Press, 1964.

IIDA (Kazuo), *Kachumen : mononofu no kaso*, Tokyo, Token Shunju Shinbunsha, 1991.

KANEDA CHAPPELEAR (K.), *Japanese Armour Makers for the Samurai*, Tokyo : Miyoshi Printing Co, 1987.

OGASAWARA (Nobuo), *Nagasone kotetsu shinko*, Tokyo, Yuzankaku, 1973.

ROBINSON (H. Russell), « Japanese Armour » in *The Concise Encyclopaedia of Antiques*, vol 5, L. G. G. Ramsey, London ; New York, Hawthorn Books, 1954-1961.

SAKAKIBARA (Kozan) (1703?-1798), *The Manufacture of Helmets and Armour in 16th century Japan* (traduction de Chukokatchu Seisakuben Edo en 1800), London, Editeur, 1962.

SASAMA (Yoshihiko), *Shumi No Katchu*, Tokyo, Yuzankaku, 1962.

_____, *Nihon Katchu Zukan*, 3 vol., Tokyo, Yuzankaku, 1964.

_____, *Nihon No Meito*, 3 vol., Tokyo, Yuzankaku Shuppan, Showa, 1972.

_____, *Zukai Nihon Katchu Jiten*, Tokyo, Yuzankaku, 1974.

_____, *Nihon Katchu Bugu Jiten*, Tokyo, Kashiwa Shobo, 1981.

_____, *Shin Katchushi Meikan*, Tokyo, Kashiwa Shobo , 2000.

SUENAGA (Masao), *Nihon Jodai No Katchu*, Tokyo, Mokujisha, 1981 (réed.)

YAMAGAMI (Hachiro), *Nihon Katchu No Shinkenkyu*, 2 vol., Tokyo, Hachiro Yamagami, 1942 (reed.).

_____, *Japan's Ancient Armour*, Tokyo, Board of Tourist Industry, Japanese Government Railways, 1941.

Fig. 19. *Ce beau casque illustre bien la réutilisation de pièces anciennes. Le casque sphérique de 32 plaques date de la période Nanbokucho (vers 1380) et a été soigneusement monté pour être utilisé sur une armure importante a la fin du XVIIIe siècle. Un examen approfondi du casque montre les habituels signes d'âge et des indications d'éventuels remontages, peut-être effectués a plusieurs reprises. Haut : 27,5 cm.* Collection J. Gabriel Barbier-Mueller, Dallas.

Fig. 20. *Magnifique reproduction du XIXe siècle d'un* o-yoroi *de style du XIVe siècle monté au moyen de beaux* kanamono *(clous de métal tendre) de cuivre doré représentant des papillons. On ne s'éloigne que peu du style original, le gorgerin est plus plat, les* fukigayeshi *(retours) sont un peu plus verticaux et les* kusazuri *(tassettes) sont un peu incurvées. Haut. : 141 cm.* Collection J. Gabriel Barbier-Mueller, Dallas.



8

Donner d'une main et reprendre de l'autre



Nigel Barley



Fig. 1. *L'auteur devant un grenier à riz orné de motifs typiques de gravures sur bois toraja*. 1986.

La première fois que j'ai rencontré Hitler, c'était dans une grotte bourrée de cercueils (**fig. 2**). Je me trouvais à Londa, dans la région de Tanah Toraja, sur l'île de Sulawesi en Indonésie. Surgi de l'obscurité, l'homme muni d'une lampe à gaz dont la lumière lui inondait le visage, ressemblait à un monstre d'Halloween.

« C'est moi, Hitler », m'a-t-il dit avec une désarmante simplicité, en me tendant la main. « Peut-être avez-vous entendu parler de moi ? » De petite taille et le teint bistre, il portait – inévitablement – une moustache à la « Charlot ». Là-bas, on ne fait guère dans le politiquement correct. L'Afrique occidentale compte une foule de jeunes gens tout à fait superbes répondant au nom de Sambo[1]. Récemment, j'ai même rencontré un Balinais qui s'appelait Turis[2]. Après enquête, je me suis laissé dire que c'était sa stupidité qui lui avait valu ce surnom.

« Hitler ? », ai-je demandé en craignant le pire.

Il a poussé un profond soupir. Bon nombre d'occidentaux avaient déjà dû passablement l'importuner avec cette histoire. « Mon père avait souvent entendu le nom d'Hitler à la radio, et comme il lui plaisait bien, il m'a appelé comme ça. »

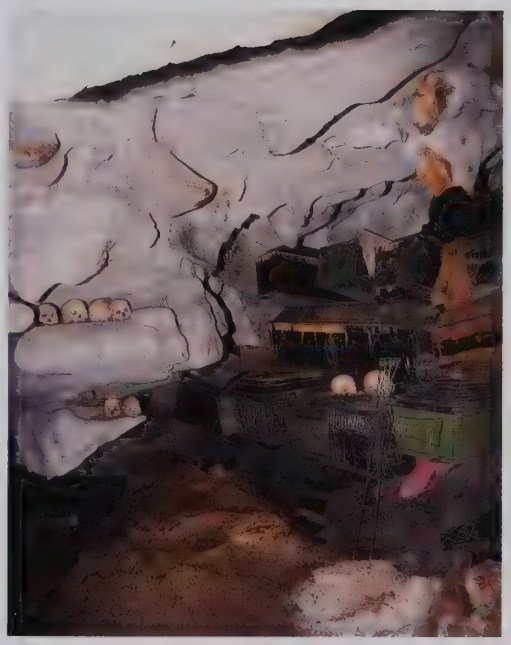


Fig. 2.



Fig. 3.

« Et vos frères et sœurs ? Ils s'appellent aussi Roosevelt, Churchill ou Mao ? »

Il a pris un air vexé. « Non, ce serait ridicule… Ecoutez, j'ai entendu dire que vous vouliez acheter un *tau-tau*. J'ai averti les gens pour qu'ils vous donnent mon nom. Je suis l'homme qu'il vous faut. »

« Ah bon. »

Les Toraja sont connus pour les fastes dont ils entourent la mort. Durant les cérémonies funéraires (**fig. 3, 4** et **5**), qui sont assez complexes, ils égorgent des douzaines de buffles (**fig. 6**) et ne cessent de festoyer. De plus, ils construisent pour leurs invités des villages temporaires, qu'ils brûlent entièrement par la suite. Les richesses de toute une génération peuvent être englouties en quelques semaines ou plutôt converties en une forme de prestige pour la famille et en objets pour le mort. C'est alors que s'achève la première phase des funérailles. Ensuite, des mannequins en bois sculptés à l'effigie du défunt, les *tau-tau*, sont placés à l'extérieur des lieux où reposent les ossements (**fig. 7**). C'est la seconde étape. Tantôt, il s'agit de tombeaux en ciment un peu kitsch, tantôt, de simples grottes, comme celle dans laquelle je m'étais trouvé avec Hitler. « *Tau* » est un terme qui veut dire « humain ». La forme redoublée peut signifier « un peu humain », ou encore quelque chose comme « l'essence de l'humain ».

Fig. 2. *Intérieur d'une grotte dans laquelle sont conservés cercueils et crânes humains. Londa. Sulawesi.* Photo Jean-Louis Sosna. 2001. abm – archives barbier-mueller

Fig. 3. *Les toraja ont conservé bon nombre de leurs traditions, y compris leurs cérémonies funéraires compliquées et colorées.* Photo de l'auteur. 1991.



Fig. 4. *Scène du festival des morts. La famille entoure le cercueil. Pang'ala.* Photo de l'auteur. 1986.

J'étais venu constituer une collection d'objets traditionnels pour le musée qui m'employait. Nous avions projeté de monter une exposition sur les traditions vivantes du pays toraja. J'avais bien essayé d'acquérir des *tau-tau*, mais des statues récentes (**fig. 8**), et non des anciennes, car il était illégal, pour ne pas dire interdit d'exporter ces dernières. En l'occurrence, la réglementation de ce commerce était devenue beaucoup plus stricte. Un homme avait été arrêté quelques semaines auparavant.

Les statues sont sculptées dans du bois dur. Comme les corps, les bras et la tête sont fabriqués séparément, puis assemblés, ils peuvent être facilement démontés. L'homme en question était un marchand occidental, qui s'était fait prendre avec la tête d'une pièce ancienne dans sa valise. La rumeur allant bon train, le délit avait pris des proportions inattendues. A présent, tout le monde était persuadé qu'il n'avait pas volé un *tau-tau*, mais un véritable crâne humain.

« C'est ce qu'on raconte partout », disait-on.



Fig. 5. *Hommes en deuil. On aperçoit une maison temporaire qui sera détruite après les festivités. Pang'ala.* Photo de l'auteur. 1986.



Fig. 6. *Délégation de villageois apportant des offrandes pour les cérémonies funéraires. Pang'ala.* Photo de l'auteur. 1986.

Hitler n'était guère du genre à se laisser impressionner par la déontologie des musées. « Je vous vends une sculpture ancienne, et je vous remplis un papier garantissant qu'il s'agit d'une nouvelle pièce. Pas de problèmes. Je l'ai fait des tas de fois. »

« Non », ai-je rétorqué le plus sérieusement du monde. « Ecoutez, tout est vérifié par le service des musées à Ujung Pandang avant qu'on ne procède à l'empaquetage. Il faut absolument que la statue soit récente. »

« Mais j'ai entendu dire que c'étaient les statues anciennes qui vous intéressaient, et que vous en aviez même photographiées à Lemo, où la falaise rocheuse en abrite de nombreuses. Laquelle voulez-vous ? »

Les photographier, c'était autre chose. Rien ne manque à ces *tau-tau*, vêtus de costumes traditionnels. Ils sont également ornés d'anciens tatouages qui ne sont plus du tout exécutés aujourd'hui, mais selon la légende, les motifs de tissage sont associés aux marques laissées sur une planche par une femme ayant ses règles, et je soupçonnais que ces taches de sang étaient aussi des marques de tatouages traditionnels.

« Non », ai-je répété, « c'est illégal ».



Fig. 7. *Les effigies mortuaires ou* tau-tau *sont placées à l'extérieur des lieux où reposent les ossements sur des balcons taillés dans les falaises. Londa.* Photo de l'auteur. 1991.

Brusquement, Hitler s'est fâché. « Ecoutez », m'a-t-il dit agacé, en allumant une cigarette avec des gestes saccadés, « je vais vous expliquer quelque chose ». Il s'est assis sans plus de façon sur un cercueil. Les Toraja ont des relations simples avec leurs morts. « Vous savez qu'aujourd'hui, on est chrétien – catholique romain, protestant – enfin tout l'éventail, quoi. Les prêtres sont très pointilleux sur nos traditions. Certains d'entre eux ne nous permettent pas d'acheter un *tau-tau* pour notre défunt. Les catholiques nous y autorisent, à condition qu'on offre un buffle à leur église. Mais vous savez comment ça marche. Le fermier laboure son champ et passe voir les statues. Si le sort s'acharne sur lui, il sait que ça vient du défunt. On doit prendre soin des *tau-tau*, changer leurs vêtements quand ils sont usés, remplacer les statues quand elles pourrissent. C'est un devoir sacré. Si on ne le fait pas, on peut tomber malade et mourir. Et d'ailleurs… » a-t-il ajouté en avalant la fumée et en clignant de l'œil, « c'est un devoir qu'on aime bien accomplir. C'est logique. On peut acheter un beau *tau-tau* tout neuf pour un million de roupies et vendre l'ancien qui est pourri pour dix millions aux étrangers. Et encore, ils font du bénéfice. On a vu les catalogues de vente aux enchères. On sait les prix que les *tau-tau* atteignent en Amérique. Du coup, le fermier peut payer ses impôts et envoyer ses enfants à l'école. Vous savez ce qu'on raconte sur les *tau-tau* ? Comme ils ont une main levée et l'autre tendue, on dit qu'ils donnent d'une main et reçoivent de l'autre. Donc pour en revenir au fermier, il est content. Ses ancêtres sont contents eux aussi et lui donnent leur bénédiction. Il n'y a que les membres du

gouvernement qui ne soient pas contents parce qu'ils disent que les touristes comme vous ne viendront plus ici dépenser leur argent s'il n'y a plus d'anciens *tau-tau* à voir. Mais à qui appartiennent les *tau-tau* ? Au fermier ou au gouvernement ? Pourquoi devrions-nous nous plier aux désirs des touristes ? Nous, on ne voit pas passer un seul de leurs centimes. Leur argent, ce sont les tout-puissants gérants d'hôtels qui en profitent. Donc moi, j'ai décidé d'aider les gens. Quand ils ont un problème, ils viennent me voir. Je m'arrange pour que leurs *tau-tau* soient volés. Ils me les apportent et je les garde au chaud pendant quelques mois. Parfois, il y a des problèmes, comme l'autre semaine, auquel cas je les leur rends tranquillement. D'autres fois, il n'y a pas de problèmes, et je les envoie par bateau à Bali, où ils sont vendus. Les gens d'ici savent qu'ils peuvent me faire confiance. »

C'était le cri d'un homme qui refusait de se voir enfermé dans une vitrine, et transformé en pièce d'exposition vivante pour des conservateurs de musée comme moi. Pourtant, j'étais sûr qu'il y avait un argument de poids à l'encontre de tout ce qu'il avait dit. Mais sur le moment, j'étais incapable d'y réfléchir. Ne voulant plus rien à voir à faire avec toute cette histoire, je me suis excusé et je suis parti. Cependant, il s'est avéré beaucoup plus difficile que je ne pensais d'échapper à Hitler. Durant le mois où j'ai parcouru le pays toraja, il m'a poursuivi avec des pièces anciennes que je n'osais toucher. Tantôt il emmenait des policiers avec lui pour m'assurer qu'il était possible de résoudre tous les problèmes et d'obtenir des papiers conformes. Tantôt les policiers me demandaient de les aider à tendre un traquenard à Hitler. Par moments, je flairais l'arnaque et je me disais qu'ils essayaient de me prendre au piège.



Fig. 8. *Un* tau-tau *moderne « style balinais » lors du festival des morts. Londa.* Photo de l'auteur. 1986.



Fig. 9. Tau-tau *dont le visage ressemble à celui de Golda Meir. Il est démonté et emballé pour être expédié en Angleterre. Makassar.* Photo de l'auteur. 1986.

Je suis allé voir des sculpteurs de *tau-tau* modernes. Il s'agissait généralement d'hommes âgés, avec un ou deux apprentis, censés assurer la continuité du commerce. Leurs œuvres n'étaient rien en comparaison des sculptures géométriques desséchées, réalisées par des maîtres anonymes dont je connaissais les créations pour les avoir vues dans des expositions ou des catalogues de ventes aux enchères, avec toute leur patine, qui en disait long sur la mortalité humaine et l'immortalité de l'art.

« A l'heure actuelle », m'a-t-on expliqué, « ils envoient les sculpteurs étudier à Bali. Pendant longtemps, on a été persécuté parce qu'on ne pratiquait pas une religion reconnue par le gouvernement. Vous savez ce que dit la déclaration de foi officielle ? Il faut vénérer un seul Dieu tout-puissant, mais on n'est pas obligé de dire son nom. Bref, nous avons fini par être catalogués... comme bouddhistes. C'est fou ! Mais ça nous assure une protection. Donc maintenant, nos sculpteurs vont à Bali. »

Cette influence ne se traduisait que trop clairement sur le style des visages de ces statues, dont le réalisme, quasi photographique, allait jusqu'aux rides, aux plis et aux lunettes. J'ai commandé deux *tau-tau*, un homme et une femme. J'étais décidé à venir et à prendre des photos du procédé de fabrication, à la fois pour constituer une documentation et pour me protéger du service des musées, qui avait besoin de s'assurer que l'interdiction d'exportation de pièces anciennes n'était pas violée. Ils m'ont demandé une photographie du défunt, comme c'est la pratique à l'heure actuelle. En fait, ils ne peuvent sculpter un visage sans s'appuyer sur un document photographique.
J'ai profondément regretté de ne pas avoir apporté une image de mon directeur de musée. Ç'aurait été génial.

Le jour où j'étais censé aller chercher les *tau-tau* que j'avais commandés, j'ai reçu un message de ne pas venir à l'atelier – où il y avait des « problèmes » – mais d'aller à Londa au coucher du soleil. Mon assistant, Johanis, m'y amena sur sa moto, en empruntant la route qui longe la rivière Sa-dan. En cette nuit tombante, l'air avait fraîchi. La brume qui s'était élevée au-dessus d'une eau gargouillante retombait en pluie sur les rochers, qui ruisselaient comme dans un vulgaire décor de film d'épouvante. Arrivés à destination, nous avons trouvé l'endroit clos et désert. Mal à l'aise, Johanis tirait fébrilement sur sa cigarette en jetant des regards furtifs tout autour de lui. Il n'aimait pas Londa, immanquablement associé à la mort. Malgré cette sensation de froid qui nous piquait, on voyait des lucioles danser dans l'air sous les arbres. Soudain, on a entendu le bruit d'une pierre qui dégringolait de la colline. J'ai senti Johanis se raidir. Je savais que si une autre pierre venait à rouler, il était prêt à bondir sur sa moto et à me planter là. Puis on a entendu tousser, et une silhouette s'est brusquement détachée de la brume, avec un grand paquet enveloppé dans du journal. C'était Hitler. Il arborait un large sourire.

« Vous voyez bien que vous n'y arriveriez pas sans moi. Je vous l'avais dit. Je suis l'homme qu'il vous faut. Voilà, je vous ai apporté vos *tau-tau* », nous a-t-il déclaré en les déballant avec précaution. Alors que le premier visage était assez anonyme, l'autre était visiblement inspiré de celui de Golda Meir (**fig. 9**), avec son fameux nez - très peu

indonésien - et ses cheveux noués à l'arrière. Les deux sculptures n'étaient pas de la même main. L'une était fabriquée dans un bois très quelconque et n'allait pas tarder pas à se fendiller, tandis que l'autre était en bois d'artocarpe. Ce n'était pas ce qui avait été convenu avec le sculpteur. J'étais fatigué et contrarié. Nous avons marchandé avec une âpreté qui n'était guère de mise en Indonésie. Pour finir, je suis parti avec les sculptures en sandwich entre Johanis et moi sur le siège arrière de la moto. Mécontent du prix, Hitler a piqué la mouche et s'en est allé dans la direction opposée. Malgré tout, c'était une sorte de victoire. Le travail avait quand même été fait.

Le lendemain matin, il était encore très tôt quand j'ai entendu frapper à ma porte. Il y avait là un jeune homme qui portait un casque et un sarong. « Vous avez volé mon grand-père », s'est-il écrié en me tendant une photo d'un air accusateur. C'était le visage de l'autre *tau-tau*, l'ami de Golda Meir. Apparemment, il avait fait faire cette effigie pour protéger les ossements de son grand-père, dont la sépulture devait avoir lieu la semaine suivante, mais Hitler avait intercepté l'œuvre et me l'avait vendue au lieu de celle que j'avais commandée. La solution s'est avérée d'une surprenante simplicité. Nous sommes retournés ensemble chez le sculpteur, où ma statue était presque terminée – il commençait le visage – et nous avons tout bonnement échangé les têtes. « Ce nouveau visage », a déclaré le sculpteur, « est pour votre *tau-tau*. Je vais vous le faire ressemblant à George Bush ». Il s'est mis à rire.
Nul doute que cela formerait un couple charmant avec Golda Meir.

Des années plus tard, j'ai été appelé par un grand magasin à Londres, qui venait de mettre sur pied un département « ethno », où il vendait des sculptures et des meubles du Tiers-Monde.
« J'ai quelque chose ici que je ne devrais pas avoir, selon moi » m'a dit alors le responsable à voix basse. « Ça vient d'Indonésie. Vous savez, il s'agit d'une pièce ancienne, qui a été exportée illégalement et qui doit avoir beaucoup de valeur. Réflexion faite, j'aimerais la donner au musée, mais je vous serais reconnaissant de ne pas mêler notre nom à tout ça. Est-ce que vous pourriez passer ? »

Il s'agissait d'une paire de *tau-tau*, l'un masculin, l'autre féminin, récemment sculptés, mais réalisés dans du vieux bois, dans le plus pur style balinais. Ils venaient de Londa.

« J'ai eu beaucoup de chance de les avoir », m'a-t-il confié avec fierté. « Ils étaient censés revenir à un grand musée américain. » J'ai soulevé les journaux qui masquaient leur visage. Le *tau-tau* masculin avait la tête d'Hitler, avec les mêmes yeux perçants et la même petite moustache. Ou bien cet homme était mort, ou bien il avait dû avoir maille à partir avec les sculpteurs. Il était intéressant de voir que sa propre statue avait fait l'objet d'un rapt, procédé qui ne lui était que trop familier.
« Vous avez eu beaucoup de chance », ai-je confirmé.

BIOGRAPHIE

Nigel Barley (né en 1947 à Kingston, Angleterre). Titulaire d'un doctorat en anthropologie sociale, « Anthropological Aspects of Anglo-Saxon Symbolism » *(*Aspects anthropologiques du symbolisme anglo-saxon*) à l'université d'Oxford, il occupait, jusqu'à récemment, les fonctions de conservateur adjoint du département d'ethnographie du British Museum. Auteur de plusieurs ouvrages grand public, parmi lesquels* Un anthropologue en déroute *(Penguin, 1982),* L'Anthropologie n'est pas un sport dangereux *(Penguin, 1983) et* L'anthropologue mène l'enquête *(Viking, 1991) ; son dernier roman* White Rajah *(Little Brown, 2003) est une biographie de Sir James Brooke de Sarawak. Il a également publié de nombreux articles sur la culture matérielle africaine et indonésienne, y compris la poterie et la sculpture.*

NOTES

1. N.d.T.: l'équivalent de « Négro » en français.

2. N.d.T.: mot déformé pour « touriste ».



Mort et renaissance à Venise :
Les marqueurs de tombes du sud des Philippines



Benitez Johannot

Note de l'éditeur :

Cette récente enquête sur les cimetières traditionnels des Sama Dilaut présente un caractère exceptionnel. Les dernières recherches publiées par un anthropologue sur ces îles de corail remontent à environ 40 ans lorsque les courants politiques étaient moins houleux et que ces « gitans de la mer » accostaient paisiblement le long des côtes des îles voisines. Depuis lors, ces régions sont en conflit et les Occidentaux n'ont plus le droit de pénétrer dans ces contrées dangereuses. L'auteur de cette enquête, Petty Benitez Johannot, d'origine philippine et conservatrice du musée Barbier-Mueller, a pris le risque de s'y rendre, afin d'y étudier les « marqueurs de tombes ». Grâce à ses recherches et aux photos qu'elle a prises sur place, les vestiges de cette importante culture en transition resteront, quoiqu'il arrive, vivants à jamais.

LM



Pages précédentes. *« Marqueurs de tombes » masculins en ciment dont l'un repose sur un naga (créature ressemblant a un oiseau). Les Sama Dilaut pensent que ces créatures aident le défunt lors de son voyage jusqu'au monde des* mbo' *(ancêtres). Pour les Sama Dilaut qui peuvent se permettre d'acquérir des ornements de tombes élaborés, le ciment et le fer forgé sont les matériaux préférés.* Île Sitangkai, îles Sibutu. Photo de l'auteur.

P. Benitez Johannot

Introduction

Subsister grâce à la pêche n'a jamais été facile. Mais compte tenu du déclin progressif du cheptel ichtyologique, y compris dans les zones maritimes riches de l'archipel de Sulu, au sud des Philippines, il devient de plus en plus difficile de vivre des produits de la mer. Non seulement le poisson se fait rare, mais les nomades marins sama dilaut - groupes de peuples non chrétiens et, pour la plupart, non musulmans appelés Bajau, Badjao, Badjaw, Bajau Dilaut ou Sama-Bajau selon les publications ethnographiques et ethno- linguistiques - disparaissent eux aussi[1].

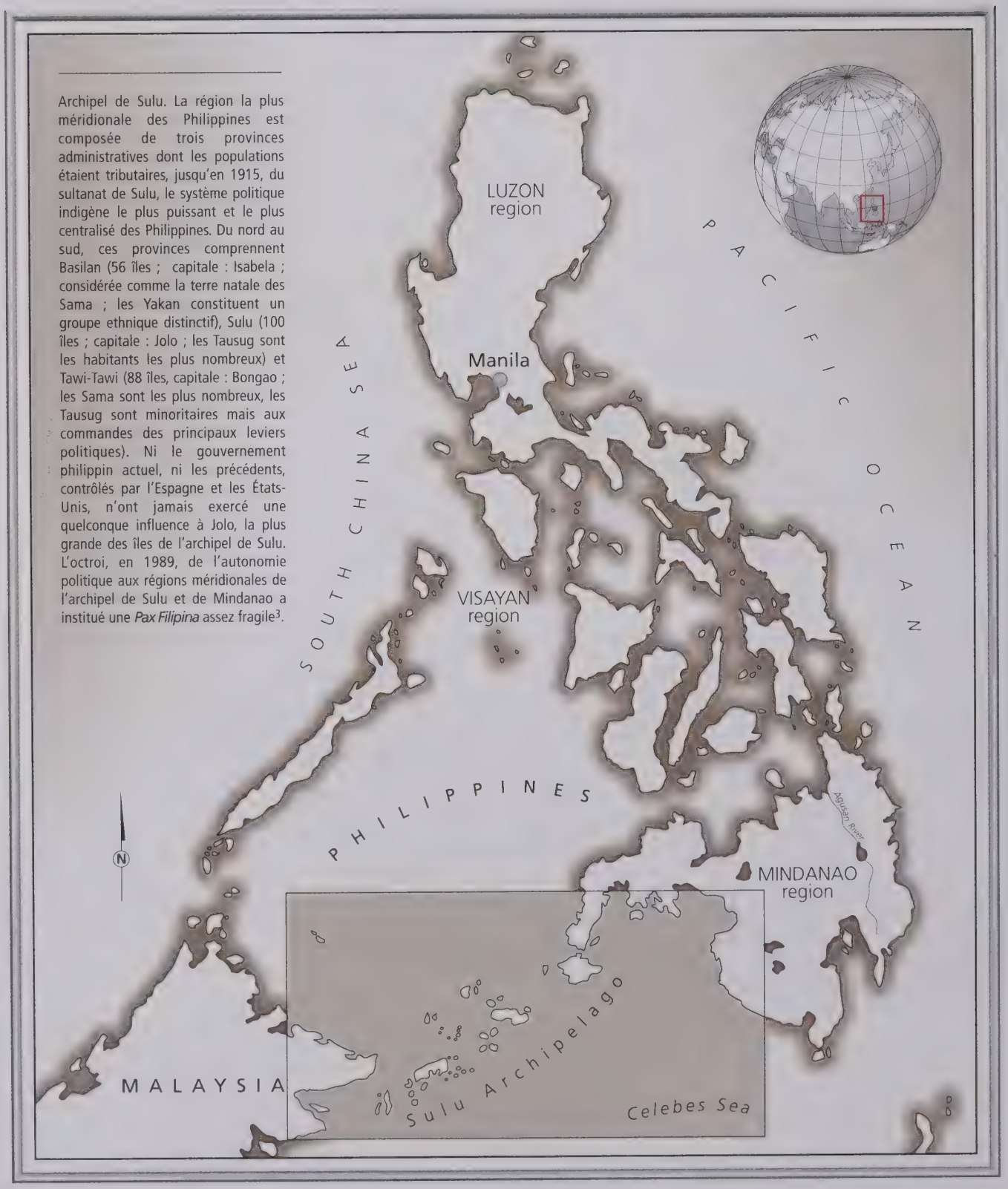
En dépit des vastes déplacements de populations entre les îles, depuis les années 1970, l'archipel de Sulu abrite encore le plus grand nombre de Sama Dilaut, dont la plupart vivent aujourd'hui sur les rivages. Les deux principaux ensembles de Sama Dilaut - les nomades marins et les peuplades sédentarisées sur les côtes - sont rassemblés sur deux groupes d'îles : les Sama Dilaut du nord à Zamboanga, Basilan, Jolo et Siasi, et les Sama Dilaut du sud à Tawi-Tawi, Sibutu et Semporna (province de Sabah, île de Kalimantan, en Malaisie). Bien qu'ils s'expriment dans des langues mutuellement intelligibles et qu'ils soient conscients de leurs affinités culturelles, les Sama Dilaut du nord et du sud n'ont que rarement partagé, avant les années 1970, des liens directs de parenté.

Vivant sur des bateaux-maisons amarrés à des mouillages semi-permanents, les Sama Dilaut ont inspiré nombre d'images représentant ces peuples nomades, poussés par leur envie de voir le monde, à rechercher en mer les moyens de leur subsistance. La littérature populaire a contribué à la création de cette image pittoresque : elle leur a donné le nom de « gitans de la mer » et surnommé Sitangkai, une communauté sama dilaut dans les îles de Sibutu, « la Venise du Sud ». Les chercheurs, de leur côté, se sont intéressés à ces peuples pour d'autres raisons. Ils sont considérés comme conservateurs et en dépit de l'introduction de l'islam aux Philippines au XIVe siècle et du christianisme au XVIe siècle, leur religion n'a que peu évolué. Leur système de croyances est cosmogonique, l'eau et le riz demeurant les aspects essentiels de leurs rituels[2]. Comme ils vivent à la périphérie du sud des Philippines, région dominée par l'islam, et qu'ils ne suivent



Fig. 1. *Marqueur de tombe reposant sur un support en forme de cheval (*kura-kura*). Île Manubol, proche de Siasi, Sulu. Haut. : 76 cm. Larg. : 105 cm.* Ancienne collection du musée Barbier-Mueller. Désormais conservé au musée du Quai Branly, Paris.

Archipel de Sulu. La région la plus méridionale des Philippines est composée de trois provinces administratives dont les populations étaient tributaires, jusqu'en 1915, du sultanat de Sulu, le système politique indigène le plus puissant et le plus centralisé des Philippines. Du nord au sud, ces provinces comprennent Basilan (56 îles ; capitale : Isabela ; considérée comme la terre natale des Sama ; les Yakan constituent un groupe ethnique distinctif), Sulu (100 îles ; capitale : Jolo ; les Tausug sont les habitants les plus nombreux) et Tawi-Tawi (88 îles, capitale : Bongao ; les Sama sont les plus nombreux, les Tausug sont minoritaires mais aux commandes des principaux leviers politiques). Ni le gouvernement philippin actuel, ni les précédents, contrôlés par l'Espagne et les États-Unis, n'ont jamais exercé une quelconque influence à Jolo, la plus grande des îles de l'archipel de Sulu. L'octroi, en 1989, de l'autonomie politique aux régions méridionales de l'archipel de Sulu et de Mindanao a institué une *Pax Filipina* assez fragile[3].



Carte I : *Principales régions des Phillipines*



Carte II : *Provinces les plus au sud des Phillipines : Zamboanga, Basilan, Sulu et Tawi-Tawi*

que quelques-unes des lois islamiques, les Sama Dilaut occupent les échelons économiques et sociaux les plus bas et sont présentés comme des parias par leurs cousins sama sédentarisés sur les côtes et par leurs voisins tausug, de confession musulmane.

L'anthropologue américain H. Arlo Nimmo[4] note que les contraintes imposées par leur mode de vie globalement maritime ont physiquement - et non pas génétiquement - différencié nombre des Sama Dilaut des habitants vivant à terre. La constante exposition au soleil et à la mer a foncé leur peau et décoloré leur chevelure, qui prend des teintes rousses ou blondes, les adultes grimacent en permanence et la cécité frappe régulièrement les plus âgés. D'autre part, la nécessité de s'adapter à l'exiguïté des bateaux entraîne l'atrophie des membres inférieurs des Sama Dilaut adultes, et les longues périodes passées accroupi ou assis provoquent des déformations de la colonne vertébrale et une cambrure des reins disproportionnée. Bien qu'ils se déplacent avec grâce et agilité sur la mer, et que leur beauté ait souvent été évoquée dans la littérature populaire, quelques Sama ont une démarche incertaine sur la terre ferme, ce qui les distingue encore de leurs cousins installés dans les terres[5].

Descendants des premiers peuples pêcheurs chasseurs-cueilleurs à avoir migré vers l'archipel, un grand nombre de Sama Dilaut vivait encore sur des bateaux-maisons dans les années 1960. De nos jours, ils sont de moins en moins nombreux à vivre en mer. Leur gagne-pain consiste à ramasser des *trepang* (*tripang* ou concombres de mer) sur les côtes et à vendre du poisson frais ou saumuré et déshydraté sur les marchés locaux grâce à des intermédiaires, mais ces revenus leur permettent à peine d'atteindre le minimum vital. En raison de la diminution des plages de l'archipel et des violents accrochages entre les rebelles séparatistes musulmans et les soldats philippins, dans les années 1970 et 1980, Sulu a été le théâtre d'importantes dispersions de populations[6].

Cet éloignement des familles sama dilaut de leurs mouillages et de leurs îles natales se poursuit aujourd'hui, et est en grande partie encouragé par l'espoir d'en tirer un avantage économique, mais aussi par l'aversion que la confrontation directe inspire à ces populations. Ces déplacements - qui sont une forme d'auto-assistance - ne nécessitent souvent qu'un minimum de coordination et font appel aux réseaux informels des familles et amis. Le nombre exact de Sama Dilaut qui ont gagné la Malaisie et l'Indonésie n'est pas connu. Cependant, selon un recensement philippin de 1995, les Sama Dilaut du nord et du sud seraient au nombre de 100 000 ; les Sama Dilaut nomades marins forment, pour leur part, une petite minorité distincte[7]. L'ensemble de ces peuplades fait partie des 800 à 900 000 Sama vivant dans des îles de l'Asie du Sud-Est[8].

Les premiers habitants de Tawi-Tawi

En 1992, de nouvelles fouilles ont été conduites dans l'abri sous roche de Balobok, à Sanga-Sanga, une île désormais reliée par un pont à l'île de Bongao. Les découvertes archéologiques confirmèrent que des chasseurs-cueilleurs vivant sur le site vers 5350 av. J.-C. et qui n'étaient pas nécessairement les ancêtres des Sama d'aujourd'hui, utilisaient des outils de pierre suggérant qu'ils avaient des connaissances dans le domaine du travail du bois et qu'ils pouvaient construire des bateaux[9]. Les fouilles portant sur une phase ultérieure (vers 3190 av. J.-C.) ont révélé que les occupants du même abri sous roche construisaient des bateaux et procédaient à de nombreux échanges avec les autres îles[10]. Plus au sud, sur la côte de la province de Sabah, à Bornéo, les fouilles de Bukit Tengkorak ont démontré l'existence, vers 1000 av. J.C., d'une communauté côtière de chasseurs-cueilleurs[11]. À l'instar du mode de vie actuel d'un grand nombre de Sama Dilaut, ils exploitaient les ressources de la mer et de la terre et parcouraient de longues distances afin de se livrer à des activités d'échange. Les foyers portatifs qu'ils utilisaient sur leurs bateaux - appelés *abuhan* ou « lieu des cendres » - continuent d'être un élément important des bateaux-maisons des Sama Dilaut[12].



Fig. 2. *Littéralement,* Luuk Bangka *signifie « baie ou crique des bateaux » et fait référence à un groupe de familles qui vivait sur des bateaux. Les premiers habitants ont fui un mouillage situé à proximité d'un village où dix-sept personnes ont été tuées par des hors-la-loi de Jolo et sont amarrés au large de terres appartenant à une mission catholique. Depuis 1972, le groupe s'est élargi et compte plus de 100 familles de Sama Dilaut du nord et du sud. Ce type de dispersion est tout à fait caractéristique des migrations entre les îles de l'archipel de Sulu dans les années 1970 et 1980.* Barangay Pag-Asa, île de Bongao, îles Tawi-Tawi. Photo de l'auteur.

L'archéologue Wilhelm Solheim décrit un réseau de populations maritimes et amphibiennes de chasseurs-cueilleurs et de commerçants qu'il appelle les Nusantao[13]. Entièrement maritimes, ils auraient commencé à se disperser vers 5000 av. J.-C. à partir de l'est de Bornéo et du sud de Mindanao - régions auxquelles s'ajouta ultérieurement le sud de la Chine. En se mélangeant, en s'installant et en recherchant ailleurs leur gagne-pain, ces groupes ont apporté avec eux des innovations culturelles ainsi que leurs langues austronésiennes. Solheim considère les Sama Dilaut comme les survivants occidentaux de cette culture de marins[14]. D'autre part, le linguiste Otto Dahl estime que les Sama Dilaut et les nomades marins de Bornéo auraient exercé une influence considérable sur la formation des langues et cultures malgaches, sur l'île éloignée de Madagascar, au sud-est de la côte africaine[15]. Cependant, nombreux sont les spécialistes qui ne sont pas d'accord avec les théories de Solheim et de Dahl[16]. En dépit des profondes différences caractérisant l'interprétation par les chercheurs des données archéologiques et linguistiques, il semble presque indéniable que les populations qui s'exprimaient dans les langues austronésiennes occidentales, dont certaines étaient parlées par les Sama, ont commencé leur dispersion culturelle et leurs migrations à partir de l'est de Bornéo et du sud de Mindanao[17].



Fig. 3.



Fig. 4.

Les dispersions des Sama

Les Sama ont été décrits comme le groupe ethno-linguistique indigène le plus important des îles de l'Asie du Sud-Est. Appelée Sinama[18] et Sama-Bajau[19], la langue austronésienne occidentale parlée par les Sama Dilaut est l'une des dix langues sama censées avoir existé en Asie du Sud-Est. Jadis classées dans l'embranchement plus vaste des langues philippines, elles sont désormais étudiées indépendamment. Quels sont les liens entre ces différentes langues et comment ont-elles pu être si largement diffusées sont autant de questions qu'il convient d'analyser par le biais de la linguistique historique.

Kem Pallesen a établi qu'en l'an 1000, les Sama étaient probablement installés sur l'ensemble de l'archipel de Sulu[20]. À cette époque, sédentarisés sur les plages, ils n'étaient pas nomades marins mais entretenaient des liens étroits avec la mer et avaient mis au point des techniques de construction de bateaux très sophistiquées. Ils pratiquaient depuis longtemps les activités agricoles, la forge, la poterie et le tissage[21]. Vers 800, ils se dispersèrent et gagnèrent l'extrémité septentrionale de l'archipel de Sulu, au large de la baie de Sibuguey et du détroit de Basilan, dans la péninsule de Zamboanga. Les Abaknun, les Yakan et les Sibuguey faisaient partie des populations dont les langues étaient les plus divergentes. Les caractéristiques de ces groupes et leurs périodes de migration démontrent la complexité du processus d'adaptation des Sama pendant ces phases de dispersion.

Aujourd'hui, les Abaknun christianisés vivent aux Visayas (au centre des Philippines), sur l'île Capul, au nord de Samar. Pallesen note qu'ils sont probablement les descendants d'une des premières migrations de Sama en direction du nord, quand ces derniers quittèrent leur région d'origine. Les Yakan vivent à Basilan, l'île la plus au nord de l'archipel

Fig. 3. *On Amarsani Jupurani, sculpteur sur bois et* dijn *(porteur de l'esprit), est l'un des derniers Sama Dilaut à être né sur un* pelang *(pirogue à balancier), mais ne pêche plus. Parmi ses rares commandes, il sculpta, 3 ans en arrière, 3 marqueurs de tombes non peints à la demande d'un Allemand.* Luuk Bangka, Bongao. Photo de l'auteur.

Fig. 4. *Paysanne tausug à côté d'une récolte de* agar-agar. *L'établissement des Tausug a débuté en même temps que la culture de cette algue, dans une zone considérée comme l'un des deux cimetières traditionnels des Sama Dilaut des Tawi-Tawi.* Bilatan Po'on, îles Tawi-Tawi. Photo de l'auteur.



Fig. 5. *Murija Karsara tisse des feuilles de* pandan *pour créer une natte appelée* tepo. *Les nattes tissées par les Sama vivant sur les rivages, les armes spectaculaires élaborées par les Tausug et les sculptures sur bois des bateaux-maisons sama dilaut sont les éléments les plus connus de la production artistique de l'archipel de Sulu. Cependant, les ethnographes qui publient le résultat de leurs recherches considèrent que les « marqueurs de tombes » sama dilaut constituent les plus beaux exemples d'objets d'art issus de l'archipel de Sulu.* Luuk Bangka, Barangay Pag-Asa, îles Tawi-Tawi. Photo de l'auteur.

de Sulu, au large de Zamboanga del Sur, à Mindanao. Leur langue est différente du Sinama non seulement en raison des migrations maritimes, mais aussi parce qu'ils sont restés dans la région d'origine des Sama et ont été influencés par les langues des îles du centre des Philippines. Vivant dans les terres, dans des villages dispersés, ils ne se considèrent pas comme des Sama, et s'identifient en tant que Yakan. Ils ne maintiennent pas de liens étroits avec la mer. Les Sibuguey vivent au sein de communautés disséminées le long de la baie de Sibuguey, sur l'île d'Olutanga, ainsi qu'à Zamboanga et à Mindanao[22].

Les marins sama ont probablement été attirés à l'est de l'archipel de Sulu en raison du commerce qu'ils pouvaient pratiquer avec la Chine, l'Inde et le Moyen-Orient. Ils servaient d'intermédiaires dans le cadre des échanges fructueux de produits des rivières et des forêts, et faisaient régulièrement l'aller retour entre cette région et Mindanao. Ils établirent des postes de traite à l'embouchure de l'Agusan et épousèrent des femmes parlant le Tausug[23]. Vers le XIII^{e} siècle, des hommes tausug de la province d'Agusan - des marchands et des pêcheurs compétents en matière de conflit armé et d'organisation - gagnèrent

l'est de l'archipel de Sulu. Ils dominèrent rapidement les Sama et créèrent à Jolo un état reposant sur une hiérarchie à la fois politique et socio-économique. Au XIVe siècle, l'introduction de l'islam et la création officielle du sultanat de Sulu (Tausug) scellèrent efficacement un état déjà marqué par sa segmentation ethnique[24]. Dès lors, les Sama musulmans ou non musulmans ont été progressivement contraints de vivre en marge de la société.

Au XVIIIe siècle, les échanges entre l'Europe et la Chine d'une part et le sultanat de l'archipel de Sulu d'autre part étaient florissants. La demande non satisfaite en produits de la mer et des forêts (concombre de mer, nid d'hirondelle, cire, camphre et nacre, par exemple) entraînait le recours à une main-d'œuvre toujours plus abondante. Alors que les communautés sama apportaient leur écot sous forme de *trepang*, de coquilles nacrées et de sel, les Balangingi Sama (Sama vivant sur l'île de Balangingi) payaient leurs tributs en livrant des esclaves. Posséder de telles marchandises étant de plus en plus souvent considéré comme un signe de richesse et de prestige, le sultan et ses tributaires ordonnèrent aux Balangingi Sama de conduire des expéditions d'asservissement non seulement dans les lointaines communautés sama, mais aussi au sein de groupes non sama également éloignés. Cette période valut aux Balangingi Sama ainsi qu'aux Iranun de Mindanao la particularité d'être considérés comme les pourvoyeurs d'esclaves les plus féroces des îles de l'Asie du Sud-Est. Entre 1768 et 1848, l'expansion sans précédent du commerce provoqua une intensification de ce trafic d'esclaves et fut à l'origine d'une dispersion importante des populations sama de l'archipel de Sulu[25].

Les Sama Dilaut aujourd'hui

Aujourd'hui, les populations de Sama Dilaut vivant sur des bateaux-maisons se déplacent en fonction de contingences banales touchant aux jours du mois et aux saisons de l'année. Les voyages sont rarement effectués sans objectif précis. Les Sama Dilaut quittent leurs mouillages et jettent l'ancre dans une baie à proximité de l'embarcation de parents soit pour leur rendre visite, soit pour participer à d'importantes cérémonies (mariage, superincision, guérison, et enterrement[26]). Le plus souvent, ils voguent vers *magosaha* (la subsistance grâce à la mer)[27]. On a cependant constaté que des mouillages entiers



Fig. 6. Sunduk *sur un support représentant un bateau-maison sama dilaut (*lepa*). Haut. : 67 cm. Larg. : 105 cm. Prof. : 15 cm.* Ancienne collection du musée Barbier-Mueller. *Désormais conservé au musée du Quai Branly, Paris.*

pouvaient être déplacés ou dispersés en une nuit si leur sécurité était menacée (**fig. 2**). Le sculpteur sur bois et *dijn* (porteur de l'Esprit) On Amarsani Jupurani était l'un des derniers Sama Dilaut né sur un *pelang* (pirogue à balancier) mouillé au large de Karundung, sur l'île Sanga-Sanga (**fig. 3**). En 1972, avec sa famille, il gagna Luuk Bangka, près de Bongao, la capitale commerciale de Tawi-Tawi. Il chercha à éviter toute confrontation avec les hors-la-loi tausug de Jolo qui avaient attaqué le village de Karundung et tué dix-sept personnes. Comme les autochtones refusaient régulièrement d'accorder aux réfugiés l'autorisation de débarquer, Henri Lavallée, un père franco-américain de la communauté des Oblats de Marie Immaculée, leur offrit des terres au large desquelles ils purent mouiller, et les cinq familles de Luuk Bangka comptèrent bientôt plus d'une centaine de personnes. Avec l'aide de l'autorité philippine responsable du logement, ils construisirent des maisons sur pilotis, reliées au rivage grâce à des passerelles. Celles-ci constituent de véritables innovations car elles ne s'inscrivent nullement dans la tradition sama dilaut (**fig. 2**).

Les déplacements de familles de Sama Dilaut du nord, au cours de ces dix dernières années, principalement de Basilan et Zamboanga en direction des centres urbains du nord chrétien, sont des phénomènes relativement nouveaux. Aujourd'hui, on trouve même certaines de ces familles dans des cités aussi éloignées que Manille et Santa Cruz (Zambales)[28]. Les hommes qui travaillent dans le bâtiment ou comme porteurs sur les quais gagnent de modestes salaires, et ce sont souvent les femmes et les enfants qui soutiennent la famille en mendiant le long des grandes routes ou aux croisements. Un Sama Dilaut considère que mendier est une tâche comme une autre, semblable à l'activité d'un chasseur-cueilleur : « Nous ramassons des coquillages lorsque nous n'avons rien à faire, ou si personne n'est en train d'accoucher. Lorsque l'on vous donne des pièces, c'est comme si on trouvait des coquillages »[29]. Cependant, contrairement aux activités des chasseurs-cueilleurs, ce gagne-pain présente certains risques : les femmes et les enfants qui mendient sont régulièrement arrêtés par la police. Pour éviter l'incarcération pour vagabondage, cinq ou six familles rassemblent leurs revenus, louent un studio, et déclarent que son adresse est leur foyer commun. Les femmes et les enfants gagnent environ cent pesos par jour (deux dollars des États-Unis) en mendiant, ce qui est plus rentable que la chasse, la pêche ou la cueillette. D'autre part, les travailleurs sociaux leur fournissent fréquemment denrées alimentaires, médicaments et vêtements. Selon cette même étude conduite en 1998, les familles de Sama Dilaut n'émigrent pas définitivement dans ces centres urbains, et restent rarement éloignés plus de deux ans de leurs îles d'origine. Ils retournent dans le sud pour les événements familiaux importants ou les fêtes de la communauté et repartent dans le nord après le Hari-Raya (fête musulmane marquant la fin du jeûne), dans l'espoir d'engranger des oboles plus importantes pendant la période de Noël[30].

Une conférence tenue à l'Ateneo de Zambaonga University s'est récemment intéressée à l'exclusion des Sama Dilaut des nouveaux projets économiques élaborés pour l'archipel de Sulu[31]. Les interventions ont notamment porté sur leur réadaptation au milieu maritime, les nouvelles stratégies en matière d'égalité entre les sexes, l'évolution des ménages et, notamment, le rôle joué par les Sama au niveau de la culture du *agar-agar* (**fig. 4**), un type d'algue utilisé comme émulsifiant pour les crèmes glacées, les cosmétiques et les gélules[32]. Étant donné que les investissements initiaux nécessaires à la réalisation de ces projets atteignent des montants dont ne disposent pas les Sama Dilaut, ils sont employés à des tâches utilisant beaucoup de main-d'œuvre[33].
Ces exclusions rappellent constamment aux Sama que dans la région ils ont le statut d'étrangers. Les représentants du gouvernement ont clairement souligné que l'éducation et l'installation dans des logements permanents permettraient de remédier à cette situation.

Pour les Sama Dilaut musulmans vivant sur les côtes, il a fallu s'adapter pour assurer la survie de la communauté. Pour ceux vivant sur des bateaux-maisons, leur volonté de fuir le conflit, sans doute la meilleure arme des plus faibles[34], s'est avérée la solution la plus durable pour préserver leur religion et leur mode de vie. C'est également ce type de résistance discrète qui a permis aux Sama Dilaut de rester nomades et de sauvegarder leur culture. Le fait que quelques milliers d'entre eux vivent sur des bateaux, rassemblés par cellules familiales, qu'ils subsistent grâce au modeste commerce des produits de la mer et observent en façade les règles de l'islam, ne signifie pas pour autant qu'ils sont conservateurs et lents à s'adapter et à évoluer, mais plutôt que les cultures dominantes les ont historiquement contraints à vivre à l'écart. Envisagé sous un angle positif, cet isolement forcé a préservé la spécificité de l'art et de la culture des Sama Dilaut.

Ce qu'ils laissent derrière eux

Pour retrouver la trace de la continuité et de la force des traditions artistiques des Sama Dilaut, il n'y a probablement pas de meilleur endroit que les différents cimetières de l'archipel de Sulu. A la recherche des informations sur deux « marqueurs de tombes » en bois sculpté sama dilaut, qui faisaient partie de la collection du musée Barbier-Mueller de Genève, et qui sont aujourd'hui conservés par le musée du Quai Branly de Paris (**fig. 1** et **6**), j'ai visité sept cimetières dans les groupes d'îles de Tawi-Tawi et Sibutu. Les deux « marqueurs de tombes » du musée n'étaient pas différents de certains que j'ai vus à Sitangkai, dans les îles Sibutu (**pages de titre**). Pourtant, une femme sama dilaut du nord a affirmé que les deux pièces du musée du Quai Branly proviendraient des îles Siasi, situées plus au nord. D'ailleurs, cette provenance concorde avec des notes d'archives du



musée Barbier-Mueller sur l'une des deux pièces (**fig. 1**). Selon mon informatrice, les « marqueurs de tombes » du nord sont différents de ceux habituellement sculptés par les Sama Dilaut du sud car les bases sur lesquelles ils reposent (en forme de bateaux ou de *naga*, figures mythiques ressemblant à des oiseaux au corps en S, recouverts d'écailles et au museau particulier) sont souvent intégrées dans la partie verticale (**pages de titre**, **fig. 1** et **6**). D'autre part, a-t-elle ajouté, ceux qui sont sculptés par les Sama Dilaut du sud sont placés directement sur le sol. Comme les deux types d'ornements sont aujourd'hui représentés dans les cimetières des Sama Dilaut du sud, je n'ai pas pu confirmer ses déclarations[35].

Néanmoins, des photographies de « marqueurs de tombes » en bois de Sama Dilaut précédemment publiées donnent aux observations de notre informatrice une certaine crédibilité[36]. En 1904, A. Henry Savage Landor fut impressionné par les ornements qu'il découvrit à Lapak, une île à proximité de Siasi, dans le nord. Il remarqua également certaines différences entre les ornements en bois des défunts et ceux des défuntes :

> *Les tombes des hommes sont massives et sans ornements mineurs ; sur chacune d'entre elles se dresse une solide colonne de bois noir, dont le sommet est généralement quadrangulaire et dentelé. Les tombes de femmes, en revanche, sont dotées d'une plaque verticale, finement décorée de volutes, d'une série de triangles gravés à chacune des extrémités, et de représentations d'un motif de feuille. Le décor d'une tombe de jeune fille - composé d'une fleur, de quatre feuilles et d'un motif de vague - est repris sur plusieurs sépultures. La tombe en forme de bateau s'élève au-dessus du sol sur un support ailé et décoré*[37].

Fig. 7. *Un des deux « marqueurs de tombes » masculins en corail transférés il y a vingt ans d'un cimetière de Tonggusong vers l'entrée d'une mosquée moderne. De tels actes sont librement et fréquemment perpétrés car aucun autochtone ne peut prétendre s'approprier ces objets. Des « marqueurs de tombes » en corail, probablement ciselés par d'anciens habitants de l'archipel de Sulu parlant Sinama, jonchent les sous-bois ou les environs de cimetières plus récents.* Île Simunul, îles Tawi-Tawi. Photo de l'auteur.



Fig. 8. *Ce « marqueur de tombe » en corail est unique en raison de ses lignes géométriques - plus austères qu'organiques - qui font vaguement penser à un visage. Le cimetière de Bunabuna'an est considéré, avec celui de Bilatan Po'on, comme le cimetière traditionnel de tous les Sama Dilaut des Tawi-Tawi et renferme les plus beaux exemples d'objets d'art de l'archipel de Sulu. Cependant, de nos jours, la section non musulmane n'est pas entretenue et il ne subsiste plus qu'un seul « marqueur de tombe » féminin en corail.* Île Bunabuna'an, îles Tawi-Tawi. Photo de l'auteur.

En ce qui concerne les ornements en corail découverts plus au sud, la description d'un cimetière de l'île Simunul réalisée par S.Y. Orosa en 1923 fait écho à ce que l'on peut voir aujourd'hui à Tubig Inandan, sur la côte nord de Simunul (**fig. 7** et **10**) :

> *En termes de variété des tombes, ce site est exceptionnel. Certaines sont au-dessus du sol, d'autres au-dessous. Il y a des tombes simples et des tombes composites. Les sépultures rustiques - corail à l'état naturel - sont nombreuses ; d'autres [sont] d'une beauté sophistiquée et ornées de ciselures vraiment extraordinaires. Chacune des sépultures est dotée d'une stèle ou d'une colonne, appelée* okil, *tournée vers le nord-ouest (en direction de La Mecque). Ces éléments verticaux mesurent environ deux mètres de haut (au maximum), et sont finement décorés, généralement d'un motif de feuille. Ils sont plats ou en forme de colonne, selon le sexe du défunt. Dans le premier cas, le bord dessine des courbes gracieuses, et le sommet une série de demi-cercles. La tombe* panglima, *en calcaire, est vraiment magnifique : elle comprend une colonne massive, quadrangulaire et tricuspide, ainsi qu'une dalle et présente d'indéniables qualités artistiques. Contrairement à celles des populations lapak, toutes les tombes sont rectangulaires, et la roche est taillée et ciselée avec une précision géométrique*[38].

Bunabuna'an

Depuis cette époque, la littérature ethnographique s'est focalisée sur d'autres objets de l'archipel de Sulu : les étonnants fourreaux et lames des Tausug, les motifs complexes des nattes tissés par les Sama vivant dans les terres (**fig. 5**), et les dessins de *okil* - volutes de fleurs et de fougères - réalisés sur les bateaux-maisons des Sama Dilaut. L'étude complète de l'art de Sulu menée en 1963 par David Szanton conclut que les « marqueurs de tombes » des Sama Dilaut - notamment ceux de l'île de Bunabuna'an, au large de la grande île de Bilatan - sont les plus belles œuvres de la région[39]. Des articles publiés ultérieurement par plusieurs anthropologues confirment les affirmations de Szanton[40]. Cependant, une visite récemment effectuée à Bunabuna'an a démontré qu'il ne subsiste plus que quelques exemples de cet art.



Fig. 9.



Fig. 10.

Fig. 9. *Hadji Musa Malabong a demandé la permission de photographier le cimetière de Sitangkai, le plus grand des Tawi-Tawi. Il a prié à côté d'un « marqueur de tombe » masculin en bois* (sunduk), *l'a aspergé de lotion capillaire, a allumé quatre cigarettes et les a fichées dans le sol, en guise d'offrandes. Des planches en bois appelées* kanlii *entourent l'ornement de tombe et une structure en bois recouverte de tôle ondulée* lumah-lumah *abrite la tombe.* Île Sitangkai, îles Sibutu. Photo de l'auteur.

Fig. 10. *« Marqueur de tombe » féminin en corail sur lequel est gravé le motif* okil *(fleurs et fougères). Le motif en forme de cœur ou de poire ajouré au centre évoque l'appareil génital féminin en présentant simultanément la vulve, le vagin et les lèvres. Parfois, le motif en forme de cœur est divisé et tourné vers l'extérieur et les lèvres au centre semblent produire de nouvelles feuilles (*fig. 11*). Ces images font clairement écho aux « marqueurs de tombes » masculins qui, pour les autochtones, représentent des phallus en érection. Ces ornements induisent également la notion de renaissance, qui serait un processus de transformation fondamental, puisqu'il permettrait l'acceptation des défunts dans l'au-delà.* Barangay Tonggusong, île Simunul, îles Tawi-Tawi. Photo de l'auteur.

Une clôture en fil de fer partage le cimetière de l'île en deux sections. La section la plus récente, abritant des sépultures de Sama Dilaut musulmans qui vivaient sur des rivages est bien entretenue ; en revanche, la section où sont enterrés les Sama-Dilaut non musulmans est en mauvais état. Les « marqueurs de tombes » des défunts musulmans ont l'aspect d'une colonne ou d'un phallus, ou reprennent cette forme en deux dimensions, et ceux des femmes sont également plats et ornés de motifs sur les côtés[41]. Bien que les « marqueurs de tombes » de musulmans ne soient généralement que fort peu décorés, le visage d'une personne a été gravé sur l'une des pièces plates et une autre est ornée de calligraphies arabes et de fleurs réalisées en bas relief. De petits miroirs et de récentes offrandes, dans des jarres et des bols, ont été placés à côté des tombes. Des murets en ciment entourent les concessions et chacune d'entre elles ne contient qu'une sépulture.

© Ibnitez Internet



Fig. 11.



Fig. 12.

Une solide structure de ciment et de fer soutenue par quatre piliers abrite deux « marqueurs de tombes » d'hommes sama musulmans. Les colonnes ont été récemment enveloppées avec des morceaux de tissu blanc. Une base en ciment revêtue de calligraphies arabes soutenant un ornement et un carnet dont les pages sont couvertes de minuscules inscriptions en arabe a été placée sur le sol à côté de la sépulture. À côté du « marqueur de tombe » le plus grand, en corail, on a posé une assiette et un petit sac en plastique contenant des offrandes au défunt. Un autochtone m'a indiqué que les personnages reposant dans ces tombes sont des *salim*, c'est-à-dire des personnes sacrées et révérées.

Quelques concessions situées dans la section réservée aux Sam Dilaut non musulmans semblent avoir été récemment restaurées. Les *sunduk* (« marqueurs de tombes »), *kanlil* (planches étroites qui entourent les tombes) et *lumah-lumah* (toits abritant les tombes) rejetés sont empilés et des branches de cocotiers jonchent le sol un peu partout (**fig. 12**).

Fig. 11. *« Marqueur de tombe » féminin en bois, sous une structure en bois recouverte de tôle appelée* lumah-lumah. *Les ornements de tombes finement gravés et peints sont rares dans les cimetières peu entretenus ; les rares pièces que l'on voit encore in situ sont souvent des* sunduk *en bois moins décorés.* Îles Taw-Tawi. Photo de l'auteur.

Fig. 12. *Ornements de tombes masculins (*sunduk*), planches servant à clôturer la tombe (*kanlil*) et morceaux de structure en bois utilisés pour abriter la tombe (*lumah-lumah*) abandonnés et amoncelés. Mises à part quelques rares tombes et la sépulture surélevée d'un* salim *(personne révérée), la section sama dilaut non musulmane du cimetière de Bubuna'an n'est pas entretenue. De nombreux Sama Dilaut vivant sur des bateaux ont quitté les îles Tawi-Tawi et gagné des eaux plus calmes, en quête d'une vie meilleure à Semporna, sur l'île de Sabah, en Malaisie.* Île Bunabuna'an, îles Tawi-Tawi. Photo de l'auteur.

Plusieurs *sunduk* sont parfois dressés sur une seule tombe (l'une des sépultures en compte six). Parmi les *sunduk* qui subsistent *in situ*, plusieurs sont ornés de visages peints ou sculptés. Les pièces d'étoffe jaune, blanche ou verte tendues au-dessus des tombes grâce à des poteaux signifient que les familles sont récemment venues prier et se recueillir. Les *kanlil* peintes en blanc, jaune, vert et bleu servent de barrière décorative érigée autour des tombes. Des barrières en bois plus anciennes, présentant des peintures décolorées et des motifs *okil*, jonchent le sol à la périphérie du cimetière. Des bols blancs, des moitiés de noix de coco, et un certain nombre de flacons de lotion capillaire ou de talc subsistent à côté des *sunduk*. L'une des concessions, qui s'élève à deux mètres au-dessus du sol et qui est recouverte de fragments de corail, est vraiment différente des autres. Elle est entourée d'un mur créé avec des étoffes jaunes et blanches, qui protègent le site funéraire où repose probablement un *salim*.

À proximité du cimetière de Bunabuna'an, se trouvent quelques « marqueurs de tombes » en corail sculpté, envahis par les racines d'arbres et d'épais buissons, qui sont assez spectaculaires. Les colonnes de forme phallique mesurent moins d'un mètre et l'ensemble des structures présentent des coins anguleux. Les sommets des colonnes sont arrondis et ornés de motifs symétriques ciselés représentant des fleurs et des fougères. L'un des ornements de tombes masculins se distingue des autres par son décor austère, la colonne évoquant un visage stylisé (**fig. 8**). Le long d'un chemin, un « marqueur de tombe » féminin en corail, orné de fleurs et de vignes vierges ciselées, a été éliminé ; la base et l'un des côtés sont brisés. À l'exception de cette pièce, ce cimetière ne contient aucun autre ornement de tombe féminin en corail.



Fig. 13. *« Marqueur de tombe » féminin moderne, en fer forgé, dressé sur une tombe rectangulaire, en ciment. Le cimetière de Sitangkai comprend de nombreux* sunduk *des deux genres. Les pièces féminines sont souvent en ciment peint. Des motifs en forme de cœur ou de poire, mais aussi de cœur ou de poire inversés ornent la plupart des* sunduk *féminins. Au centre, on note fréquemment une ouverture ou la représentation d'une jeune pousse. Ces motifs suggèrent différentes parties de l'appareil génital féminin. Si les* sunduk *féminins et masculins représentent la vulve et le phallus, on conclut nécessairement à la notion de procréation et de renaissance, étape fondamentale du passage dans l'au-delà. Île* Sitangkai, îles Sibutu. Photo de l'auteur.



Fig. 14. *Des clôtures en bambous dressées à proximité des deux tombes d'une famille empêchent les visiteurs importuns de s'approcher trop près des* sunduk. *Un ornement de tombe en corail non ciselé flanqué de deux boîtes de* dijn *(porteur de l'esprit) est au centre de la concession située derrière - mesures qui ont probablement été prises pour que les tombes ne soient pas profanées. Selon les autochtones tausug qui récoltent le* agar-agar *et vivent dans un village récemment créé sur cet îlot corallien (*fig. 4*), aucun Sama Dilaut n'a visité le cimetière au cours de ces trois dernières années.* Île Bilatan Po'on, îles Tawi-Tawi. Photo de l'auteur.



Fig. 15.

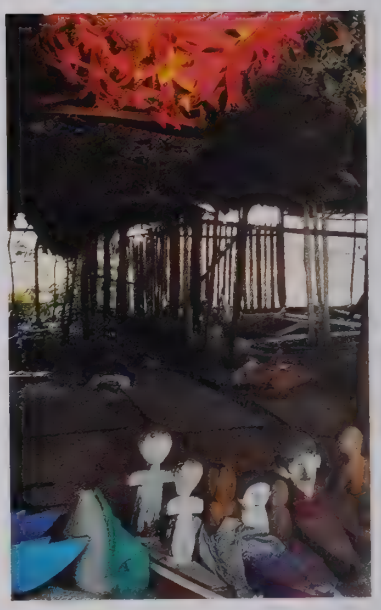


Fig. 16.

Fig. 15. *Des « marqueurs de tombes » en bois anthropomorphiques partagent une concession familiale entourée de planches peintes (*kanlil*). Le bleu et le noir élargissent la gamme, plus traditionnelle, des verts, jaunes et blancs, et de la terre rouge remplace les monticules de sable qui, habituellement, recouvrent les tombes. Les résidents de Luuk Bangka, qui se sont rassemblés ici il y a une vingtaine d'années autour d'un groupe de réfugiés sama dilaut, enterrent leurs morts sans paraître se préoccuper des lois de l'islam qui bannissent la représentation de la figure humaine.* Barangay Pag-Asa, île de Bongao, îles Tawi-Tawi. Photo de l'auteur.

Fig. 16. *Ornements de tombes féminins et masculins en bois, sur des bateaux, placés les uns à côtés des autres sur une seule tombe. Un grand* lumah-lumah *abrite plusieurs autres tombes et les recouvre d'étoffes de couleurs gaies, découpées en forme de bannières qu'agite le vent. La plus grande concentration de Sama Dilaut est à Sitangkai et dans les îles de Sibutu, qui étaient probablement la région d'origine de tous les Sama du sud de l'archipel de Sulu. Le cimetière de Sitangkai est également le plus grand et constitue de ce fait le site idéal pour étudier le large éventail des ornements de tombes sama dilaut réalisés récemment.* Île Sitangkai, îles Sibutu. Photo de l'auteur.

Bilatan Po'on

Une traversée de quinze minutes à bord d'un bateau à moteur permet de gagner la petite île corallienne dénommée Bilatan Po'on, qui est un autre site traditionnel de la culture sama Dilaut. Jadis inhabitée, Bilatan Po'on abrite aujourd'hui un village tausug construit sur pilotis. Leur principale source de revenus est la culture de l'algue *agar-agar* (**fig. 4**). Soucieux de ne pas s'aventurer en territoire tausug, mon capitaine sama accepta de m'accompagner jusqu'à Bilatan Po'on à condition de ne pas débarquer. Mon interprète Jama Mapun alla à la rencontre du chef tausug qui, après avoir demandé quelle était la raison de notre visite, ordonna à deux hommes de nous accompagner au cimetière. Nous avons marché pendant environ trente minutes en direction de l'autre côté de l'île et nous avons atteint la clairière de la forêt où se trouve un seul ornement de tombe d'homme, en bois. Le sommet de la colonne est encore enveloppé de tissu.

Quatre poteaux en bois délimitent pour ce seul personnage, peut-être un *salim*, une vaste section du cimetière. Un certain nombre de « marqueurs de tombes » d'hommes et de femmes, en corail, sont disséminés dans les sous-bois.

À proximité de ce site, se trouve le cimetière sama dilaut, qui compte environ dix concessions, chacune comprenant plusieurs « marqueurs de tombes » en bois. Il semble que les familles des personnes enterrées aient consacré du temps et des ressources pour les protéger. Des clôtures en bambous serrés les uns contre les autres et plusieurs rangs de *kanlil* rendent difficile l'accès aux différentes tombes (**fig. 14**). Un grand bateau bleu retourné recouvre l'une des concessions sur toute sa longueur et dans une autre, un ornement en corail non sculpté se dresse entre deux boîtes en bois semblables à celles utilisées par les *dijn* (porteurs de l'esprit). Un peu partout, des flacons de lotion capillaire et de talc ont été déposés à côté des *sunduk*. Je n'ai trouvé qu'un seul « marqueur de tombe » de femme en bois dans ce cimetière (**fig. 11**). Étant donné que ces pièces s'échangent sur les marchés d'antiquités à des prix élevés, il est rare de trouver *in situ* des exemples de « marqueurs de tombes » féminins finement peints et ciselés. Aucune nouvelle tombe n'a été ajoutée et nos hôtes tausug ont précisé qu'ils n'ont pas vu un seul visiteur sama dilaut à Bilatan Po'on depuis plus de trois ans.

Luuk Bangka

Des informateurs à Tawi-Tawi et Simunul ont confirmé que les cimetières de Bunabuna'an et Bilatan Po'on réunissaient jadis tous les défunts sama dilaut de Tawi-Tawi[42]. Il semble qu'aujourd'hui les Sama Dilaut ne se rendent que rarement dans ces îles. Ils préfèrent enterrer leurs morts à proximité des lieux où ils vivent. J'ai visité un de ces cimetières, situé à proximité du village de Luuk Bangka, sur l'île Bongoa (**fig. 2**). Certaines caractéristiques de leur *sunduk* les distinguent de ceux de Bunabuna'an et de Bilatan Po'on. Nombreux et ne tenant nullement compte des conventions de l'islam, les ornements extérieurs des tombes d'hommes et de femmes de Luuk Bangka présentent des visages peints ou sculptés (**fig.15**). Les noms et dates de naissance et de décès des défunts ne sont pas inscrits en caractères arabes, mais à l'aide de l'alphabet latin. Comme elles sont un peu éloignées de la plage, une seule tombe a été recouverte de sable. Les autres sont revêtues de la terre rouge de l'île et de morceaux de coraux. Dans ce cimetière, les tombes des Sama Dilaut du nord et du sud n'ont pas été creusées dans des sections distinctes. Les étoffes tendues sont non seulement vertes, jaunes et blanches - couleurs cérémonielles des Sama Dilaut - mais également bleues, rouges, violettes ou d'autres couleurs imprimées sur différentes matières. Se trouvant sur des terres appartenant à une mission catholique à côté d'installations militaires philippines, ce cimetière récemment créé comprend des ornements de tombes qui sont clairement non musulmans et qui témoignent de la cohabitation, à Luuk Bangka, de familles sama dilaut du nord et du sud.
Ce phénomène est relativement récent et peu courant dans leurs résidences traditionnelles.

Sitangkai

L'un des plus grands cimetières que j'ai visités se trouve sur l'île de Sitangkai, à Sibutu. Appelée la Venise du Sud à cause de ses canaux et passerelles couvertes qui servent de rues, Sitangkai abrite la plus grande population de Sama Dilaut vivant sur des rivages. Le cimetière, qui s'étend sur un kilomètre carré, est de loin le meilleur endroit qui soit pour étudier les différents matériaux et styles de leurs « marqueurs de tombes ». Pour les familles sama dilaut qui peuvent se le permettre, il semble que le ciment et le fer forgé soient les matériaux préférés (**fig. 13**). Au premier coup d'œil, le site ressemble à une vaste décharge car le sol est jonché de sachets et de gobelets en plastique. Cependant, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que les tombes sont entretenues et que de nouvelles offrandes viennent régulièrement remplacer les anciennes (**fig. 9**). Un seul *lumah-lumah* - un grand dais en tôle ondulée orné de drapeaux et de bannières colorées - abrite un ensemble de défunts. Les ornements des tombes sont en bois sculpté, d'un type que l'on m'a décrit comme étant caractéristique du nord, et des vêtements personnels couvrent nombre des sépultures (**fig. 16** et **17**). Bien que les Sama Dilaut musulmans et non musulmans originaires des régions du nord et du sud de l'archipel soient de plus en plus souvent enterrés dans le même cimetière, les familles choisissent d'enterrer leurs morts à proximité de leurs parents. Après avoir étudié le site, j'ai découvert plusieurs ornements de tombes de femmes en ciment et en fer forgé peints, mais aucun exemple de *sunduk* de femmes en bois ornés de motifs *okil*.

À la recherche des significations

Existe-t-il un quelconque rapport entre les « marqueurs de tombes » en bois des populations parlant le Sinama et les « marqueurs de tombes » en corail finement ciselés dispersés à côté de leurs cimetières ? Au-delà des similitudes constatées en termes de style sur les *sunduk* masculins (**fig. 7-9**, **12** et **15**) et féminins **(fig. 10**,**11** et **13)**, aucun entretien sur le terrain n'a permis d'établir que les Sama ont des liens avec les sculpteurs d'ornements de tombes en corail. Les autochtones se contentent de dire qu'ils appartenaient à des populations anciennes[43]. Par conséquent, nous ne pouvons émettre que des hypothèses : les ornements de tombes en bois ont été créés après les ornements de tombes en corail ou les deux types d'ornements ont été sculptés à la même époque. Cependant, parmi les pièces anciennes, seuls ont subsisté les « marqueurs de tombes » en corail. David Baradas estime que les motifs *okil* présents sur les ornements de tombes en bois et en corail - et que l'on retrouve sur les bateaux sama dilaut - doivent être considérés comme faisant partie d'un *continuum* visuel[44]. On pourrait également avancer que les ornements de tombes en corail appartenaient aux premiers habitants de l'archipel, populations avec lesquelles les Sama partagent des origines communes[45].

Peut-être les premiers migrants sama avaient-ils déjà pour tradition de sculpter des « marqueurs de tombes » de ce type ? En tout état de cause, cette tradition n'était certainement pas tausug. La migration plus tardive des Tausug vers Sulu et leur position dominante, ultérieurement, sur l'échiquier politique et économique de la région ont apparemment engendré des formes artistiques dont les influences sont extrêmement diverses. La rareté des liens entre les modes d'expression est caractéristique, selon Baradas, des cultures dont les traditions artistiques ne s'étaient pas développées[46]. Cependant, l'appauvrissement de l'art funéraire tausug - notamment si on le compare aux pièces sculptées par les Sama - a peut-être été dû au fait que selon les Tausug, l'art funéraire sama était l'expression d'une religion animiste, inférieure, et l'utilisation de l'ornementation contraire aux principes de l'islam. Par voie de conséquence, les « marqueurs de tombes » tausug ne sont que très peu ornés et ne comportent presque jamais de représentations de la figure humaine. Par ailleurs, les Sama Dilaut qui vivent dans les îles à la périphérie de Tawi-Tawi et en marge de la société de l'archipel de Sulu, ont réussi à préserver, au moins depuis la fin des années 1960, une large part de leur art indigène et de leurs coutumes funéraires[47].

Des études antérieures et cette récente visite des cimetières sama dilaut du sud confirment qu'une grande partie des structures monoxyles et en aggloméré servent de base aux *sunduk* des hommes. Ces supports comprennent des bateaux (**fig. 16** et **17**), des chevaux (**fig. 1**), différents types de *naga* ou oiseaux (**pages de titre**), et des structures ressemblant à des pirogues à balancier - qui seraient tous des moyens de transport permettant de conduire les défunts dans l'au-delà. Les ornements de tombes féminins sont plats, ornés de bas reliefs peints représentant des motifs de fougères et de fleurs (**fig. 10**, **11** et **13**), et sont parfois surmontés d'un peigne. Depuis toujours, les informateurs locaux font la distinction entre les ornements de tombes masculins et féminins, mais ils n'ont jamais mentionné de références directes aux organes génitaux féminins. L'étude de la culture sama dilaut a permis d'établir des liens entre la mort, la renaissance et le motif central caractéristique de plusieurs « marqueurs de tombes » féminins.



Fig. 17. *« Marqueurs de tombes » masculins, en bois, dans le cimetière de Sitangkai, évoquée dans la littérature populaire comme la Venise du Sud. Les Sama Dilaut chantent devant les défunts non seulement pour exprimer leur chagrin, mais aussi leurs espoirs ou leurs craintes qu'ils reviennent un jour. Deux chants de deuil (*kalangan matai*) ont été enregistrés dans les années 1960 : (1)* Tu es parti et maintenant, je suis seule. Mais toi, tu n'es pas seul. Avec toi dans la tombe, se trouvent ton père, tes frères et tes soeurs. Et bientôt, moi aussi je vous rejoindrai *(chanté par une mère pour son fils décédé, dénommé Laiha). (2)* Tu étais le meilleur pêcheur. Au mouillage, tout le monde t'adorait. Je te respectais davantage encore que tous les hommes que je connais. Tu étais un bon père et un bon mari. Maintenant, tu es parti, mais je veillerai à ce que ta femme et tes enfants aient du poisson. Toi et moi, nous étions comme des frères *(chanté par Sawani, un cousin avec lequel le défunt ne s'était jamais entendu). Enregistrés aux Tawi-Tawi par H. Arlo Nimmo.* Ile Sitangkai, îles Sibutu. Photo de l'auteur.

Le chaînon manquant

Au cœur des affinités entre les Sama, se retrouve leur conviction que toutes les populations parlant Sama, y compris celles des îles les plus éloignées, sont issues d'un *mbo'* (*umboh, omboh* ancêtre) commun, d'une même matrice, et d'un pehak commun, un terme que Nazar Hassan Aliaza traduit par les mots « œuf » ou « laitance »[48]. Cependant, comme ils ont vécu à proximité des Tausug pendant près d'un millénaire, les Sama n'associent pas ce mot à ce peuple. Les notions de *pehak, pehak-sama* (parenté), ou de *magda-pehak* (du même œuf) créent des sentiments puissants qui ont probablement joué un rôle important lors des migrations de Sama Dilaut vers l'archipel de Sulu. D'autre part, bien que la pratique soit différente aujourd'hui, les Sama Dilaut avaient pour tradition de choisir de se faire enterrer sur des îles inhabitées jadis réservées à leurs défunts. Espérant que les personnes récemment décédées ne tarderont pas à rejoindre leur *mbo'*, les familles sama dilaut prient pour le départ rapide de ces défunts et leur apportent des offrandes qui rendront leur voyage plus agréable. Pour faciliter l'entrée des défunts dans l'au-delà, on a toujours opéré une distinction entre les marqueurs de tombes masculins et féminins. En tout état de cause, il y avait peut-être d'autres raisons.

Les ornements de tombes féminins en corail présentent fréquemment des motifs centraux en forme de cœur ou de poire (**fig. 10** et **13**). Sur d'anciens « marqueurs » que j'ai examinés, ces figures apparaissent régulièrement. En revanche, elles sont absentes d'autres objets sculptés, tels les *kanlil* (structures entourant les tombes) et bateaux-maisons, publiés dans la littérature, ce qui indique que le motif a probablement une fonction iconographique inscrite dans les coutumes funéraires. Le motif en forme de cœur ou de poire pourrait, à mon sens, être interprété comme la représentation de la matrice, qui est directement liée à la notion de transformation dans les pratiques funéraires sama dilaut[49]. Il convient également de noter, dans le motif, la présence simultanée d'images qui pourraient représenter la vulve, le vagin et les lèvres, celles-ci étant dessinées au centre. Évoquant différents aspects des organes génitaux féminins, ces figures semblent compléter de façon appropriée les « marqueurs de tombes » masculins que les autochtones associent sans détour à des phallus en érection. Thomas Kiefer et Clifford Sather écrivent que pour atteindre le monde des ancêtres, les Sama Dilaut devaient être transformés. En ce qui me concerne, je pense que l'on pourrait même parler de renaissance. Il paraît en effet difficile de ne pas considérer que les « marqueurs de tombes » sama font directement référence au corps humain, en représentant clairement des phallus et des vulves. Ces motifs centraux se tiendraient donc prêts à procréer et permettraient par la suite aux défunts d'accéder à l'au-delà ou même d'y renaître.

Conclusion

Les « marqueurs de tombes » féminins en bois disparaissent peu à peu de Tawi-Tawi. Ces disparitions ne présagent rien de bon pour la culture, car les pièces que les sculpteurs traditionnels peuvent aujourd'hui imiter sont de plus en plus rares. Sur les trois sculpteurs sur bois sama dilaut - sexagénaires ou septuagénaires - que j'ai consultés, deux gagnaient leur vie en ramassant du *agar-agar* et le troisième comme *dijn* (porteur de l'esprit, cf. **fig. 3**). Au cours de ces dernières années, seul le *dijn* s'est vu commander l'exécution d'ornements de tombes[50]. Anciens pêcheurs et sculpteurs, ces trois hommes participaient régulièrement à la construction et à l'ornementation des bateaux de pêche ou des bateaux-maisons, jadis mouillés en grand nombre dans les îles Tawi-Tawi. Cependant, lors de ma récente visite, je n'ai pas vu un seul de ces bateaux sillonner les mers.

La disparition de la pêche en tant que *magosaha* viable est un changement important dans cette région. Les bateaux de pêche traditionnels ont été progressivement remplacés par des bateaux à moteur appartenant à des sociétés, et les Sama-Dilaut nomades marins ont été contraints de trouver d'autres gagne-pain et de migrer vers des îles éloignées. Compte tenu de ces évolutions, la disparition des marqueurs de tombes en bois sculpté - notamment les ornements de tombes féminins - paraît inévitable. Il est probable que les pièces en corail dispersées sur plusieurs îles et les ornements de tombes en bois conservés dans les collections publiques et privées seront bientôt les seuls éléments tangibles permettant d'attester que ces objets constituent les plus belles oeuvres d'art issues de l'archipel de Sulu.

Ce que la production de ces pièces a désormais perdu, c'est non seulement la sophistication des sculptures sur bois sama dilaut, mais aussi un mode de vie et une vision du monde particuliers. Comme en témoignent les ornements de tombes des Sama Dilaut qui ont migré, l'évolution de cette forme d'art offre non seulement un point de vue sur des populations qui ne sont plus nomades, mais aussi sur la façon dont, inconsciemment, ils font face à cette nouvelle situation. Loin d'être quelconques, ces « marqueurs » ne sont pas, cependant, aussi commercialisables dans les centres urbains du nord que les pièces plus élaborées. Plutôt que de clôturer les tombes ou de les surveiller en permanence, les Sama Dilaut ont sans le savoir empêché la profanation des tombes de leurs ancêtres en cessant de fournir aux voleurs des raisons tangibles de piller les nouveaux cimetières.

Rapprocher les « marqueurs de tombes » en corail de ceux en bois étonnamment similaires permettra de mieux comprendre qui sont les Sama. Cela leur permettra également de se réinscrire dans la préhistoire locale. Pour une opinion initialement séduite par les images des timides nomades marins de l'archipel de Sulu, ces ornements constituent les preuves irréfutables du contrôle qu'ils exerçaient sur les îles et mers de la région. Pour les étudiants en histoire de l'art et en anthropologie qui tentent de comprendre la signification de ces pièces, les apparentes représentations du phallus et de la vulve dans les « marqueurs de tombes » sama demeureront nécessairement hypothétiques tant que les intentions des premiers sculpteurs sur corail resteront inconnues. Néanmoins, la poursuite des recherches visant à une interprétation culturelle de ces symboles conduira forcément à une reconnaissance de ce qui était sans aucun doute un système de croyances indigènes d'une immense richesse. D'autre part, en utilisant du corail à l'état brut, des formes en bois simplifiées et des matériaux plus durables pour les nouveaux « marqueurs de tombes », nous découvrons que les Sama Dilaut ont involontairement trouvé de nouvelles façons de faire face à l'adversité. Ces ornements de tombes étoffent incontestablement l'iconographie relative à l'art funéraire indigène de l'Asie du Sud-Est, mais ils mettent également en évidence le combat mené par les Sama Dilaut pour faire face à la disparition, à la mort, et à leur inévitable intégration dans la communauté majoritairement musulmane de l'archipel de Sulu.

REMERCIEMENTS

The Songs of Salanda and Other Stories of Sulu, la superbe anthologie des contes sur les Sama Dilaut des Tawi-Tawi réalisée par H. Arlo Nimmo[51], m'a conduite à visiter cette région des Philippines, considérablement transformée par le contexte politique. Je n'ai vu que deux Sama Dilaut vivant sur des bateaux, au marché de Bongao, et ces deux personnes ont fui aussitôt que j'ai tenté de leur parler. Néanmoins, j'ai poursuivi mes recherches en visitant sept cimetières, en photographiant un large éventail de « marqueurs de tombes », et en m'entretenant avec trois sculpteurs sur bois sama dilaut vivant sur le rivage. Une large part de mes connaissances ethnographiques reposent sur les publications de H. Arlo Nimmo : il m'a suggéré la visite d'un certain nombre de lieux, m'a conseillé des documents et ses courriers électroniques m'ont encouragée. Me déplacer librement aux Tawi-Tawi fut un privilège dont je n'aurais pu bénéficier sans le soutien de Filemon Romero, ancien président de l'université d'État du Mindanao, sur l'île Sanga-Sanga. Nous avons rencontré des anciens élèves de cette école et avons été chaleureusement accueillis, même dans les plus petites îles de Bilatan. Que ces deux personnes soient ici très sincèrement remerciées. Je remercie également mon mari et ma fille pour leur soutien sans faille.

Toutes les photographies de cet article ont été prises par l'auteur lors de son reportage qui s'est déroulé en janvier 2004.

BIOGRAPHIE

Purissima (Petty) Benitez Johannot. Diplômée de l'université des Philippines et titulaire de deux maîtrises en histoire de l'art de l'Institute of Fine Arts de New York et du Courtauld Institute of Art de Londres, elle a occupé différents postes au Museum of Phillipine Art de Manille, puis au Center for African Art (devenu le Museum of African Art), au Independent Curators Inc, ainsi qu'au Museum of Modern Art de New York. Elle a ensuite collaboré avec Jean Paul Barbier-Mueller à l'écriture de l'ouvrage Boucliers du musée Barbier-Mueller *(Prestel 1998) et à l'édition de* Sièges de l'Afrique Noire *(5 continents 2003).*
Elle est conservatrice au musée Barbier-Mueller à Genève et rédactrice en chef de l'édition anglaise de Arts & Cultures*, le magazine du musée.*

BIBLIOGRAPHIE

ADELAAR (Alexander), « Asian Roots of the Malagasy, A Linguistic Perspective : A Critical Evaluation of Otto Christian Dahl's *From Kalimantan to Madagascar* (1991) and an Argument for South Sulawesi Loanwords in Malagasy ». Bijdragen tot taal-, land- en volkenkunde deel 151, 3rd aflevering (Neuchâtel 5961),1995, p. 325–356.

ALIAZA (Nazer Hassan), « The Sama-Laut (Badjao) Migrants in Metro Manila : A Study of their Socio-Cultural and Economic Adaptation ». Ph.D. dissertation. Quezon City : University of the Philippines, 1998.

BARADAS (David B.), « Some Implications of the Okir Motif in Lanao and Sulu Art ». p. 172–209 *in The Muslim Filipinos*, ed. par Nagasurat T. Madale. Quezon City : Alemar-Phoenix, 1981.

BELLWOOD (Peter), « Archaeological Investigations at Bukit Tengkorak and Segurong, Southeastern Sabah ». *Bulletin of the Indo-Pacific Prehistory Association*, 1989, p. 122–162.

———, « Austronesian Prehistory in Southeast Asia: Homeland, Expansion and Transformation » in *The Austronesians: Historical and Comparative Perspectives*, ed. Peter Bellwood, James J. Fox, and Darrell Tryon. Canberra : Australian National University, 1995, p. 96–111.

———, « The Austronesian Dispersal » in *Arts of the South Seas. Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia. The Collections of the Musée Barbier-Mueller*, ed. Douglas Newton. Munich ; London; New York : Prestel, 1999, p. 8–17.

BOTTIGNOLO (Bruno), *Celebrations with the Sun: An Overview of Religious Phenomena among the Badjaos*. Quezon City : Ateneo de Manila University Press,1995.

EWING (Franklin), « Illness, Death and Burial in the Southern Philippines with Special Reference to the Tawsug II ». *Anthropological Quarterly* 40 (2), 1967, p. 45–64.

KIEFER (Thomas) et SATHER (Clifford), « Gravemarkers and the Repression of Sexual Symbolism: The Case of Two Philippine-Borneo Moslem Societies ». *Bijdragen tot de Taal-Land- en Volkenkunde* 126, p. 75–90.

LANDOR (A. Henry), Salvage, *The Gems of the East*. New York ; London : Harper & Brothers, 1904.

NIMMO (H. Arlo), « Recent Population Movements in the Sulu Archipelago: Implications to Sama Cultural History », *Archipel* 32, 1986, p. 25–38.

———, *The Songs of Salanda and Other Stories of Sulu*. Quezon City: Ateneo de Manila University Press, 1994.

———, *Magosaha : An Ethnography of the Tawi-Tawi Sama Dilaut*. Quezon City : Ateneo de Manila University Press, 2001.

OPPENHEIMER (Stephen), *Eden in the East : The Drowned Continent of Southeast Asia*, London : Phoenix. Reprint, 1998, Weidenfeld & Nicholson, 2001.

OROSA (S. Y.), *The Sulu Archipelago and its People*, Yonkers-on-Hudson, New York : World Book Co, 1923.

PALLESEN (A.), Kemp, *Culture Contact and Language Convergence*. Manila : Linguistic Society of the Philippines,1985.

RONQUILLO (Wilfredo P), SANTIAGO (Rey A.), ASATO (Shijun) et TANAKA (Kazuhiko), « The 1992 Archaeological Reexcavation of the Balabok Rockshelter, Sanga Sanga, Tawi Tawi Province, Philippines : A preliminary Report ». *Journal of Historiographical Institute* 18 (Okinawa Prefectural Library). Reprint : March issue.

ROXAS-LIM (Aurora), «Marine Adaptations and Ecological Transformation : The Case of the Bajau and Samalan Communities » in *Culture and Peace Studies* 1, June 2001, p.1-8.

SAKILI (Abraham P.), *Space and Identity : Expressions in the Culture, Arts and Society of the Muslims in the Philippines*, Quezon City : University of the Philippines, 1993.

SATHER (Clifford), « Sea Nomads and Rainforest Hunters-Gatherers: Foraging Adaptations in the Indo-Malaysian Archipelago » in *The Austronesians : Historical and Comparative Perspectives*, ed. Peter Bellwood, James J. Fox, and Darrell Tryon. Canberra : Australian National University, 1995, p. 229–268.

———, The Bajau Laut : Adaptation, History, and Fate in the Maritime Fishing Society of South-Eastern Sabah, Kuala Lumpur : Oxford University Press (South-East Asian Social Science Monographs), 1997.

———, « *Commodity Trade, Gift Exchange, and the History of Maritime Nomadism in Southeastern Sabah* ». *Nomadic Peoples*, NS issue, 1 (6), 2002, p. 20–44.

SCOTT (James C), *Weapons of the Weak : Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven ; London : Yale University Press, 1985.

SOLHEIM (Wilhelm G.), « Philippine Prehistory » in *The People and Art of the Philippines*, ed. Gabriel Casal, Regalado Trota Jose, Jr., Eric S. Casiño, George R. Ellis, and Wilhelm G. Solheim II. Los Angeles : Museum of Cultural History, University of California, 1981, p. 17–84.

———, « The Nusantao and North-South Dispersals » in *Bulletin of the Indo-Pacific Prehistory Association* 15 (2) (The Chiang Mai Papers), 1996, p. 101–109.

SOPHER (David E.), *The Sea Nomads : A Study of the Maritime Boat People of Southeast Asia*. Singapore : National Museum. Reprint, first published in 1965, 1977.
SPOEHR (Alexander) « An Archaeological Approach to Ethnic Diversity in Zamboanga and Sulu » in *Sulu Studies* 2 (Notre Dame of Jolo College), 1973, p. 95–101.
SZANTON (David L.), « Art in Sulu : A Survey » in *Sulu Studies* 2 (Notre Dame de Jolo College) . Originally published 1963 in *Sulu's People and their Art*, ed. Frank Lynch, p. 29–66. Quezon City : Ateneo de Manila University Press (IPC Papers No. 3), 1973, p. 3–69.
TORRES II (Wilfredo M.), "Household Strategies, Gender, and Sea Tenure : A Study of a Sama Dilaut Community in Kabuukan Island, Hadji Panglima Tahil, Sulu » in *Culture and Peace Studies* 1, no. 1 (June) , 2001, p. 74-99.
WARREN (Carol), « Case Studies: Consciousness in Social Transformations: The Bajau Laut of East Malaysia » in *Dialectical Anthropology* (Amsterdam) 5, 1980, p. 227–238.
WARREN (James Francis), *At the Edge of Southeast Asian History*, Quezon City : New Day Publishers, 1987.

NOTES

1. Au terme de vastes études sur le terrain, menées au milieu des années 1960, H. Arlo Nimmo et Clifford Sather ont présenté d'excellents travaux ethnographiques sur les nomades marins sama : Nimmo sur les Sama Dilaut des Tawi-Tawi et Sather sur les Bajau de Semporna (Sabah), en Malaisie.

2. Bottingnolo 1995 : 18-19.
Les pratiques rituelles des Sama Dilaut consistent principalement à rechercher la bienveillance ou l'apaisement de *Tuhan* (leur dieu suprême), la médiation de leurs *mbo'* (ancêtres), et les bénédictions des salim (ou personnes sacrées) divinisées après la mort.

3. Depuis la signature , le 1er août 1989, du Republic Act (RA) 6734 - loi créant la région autonome dans le Mindanao musulman (ARMN) - des traités de paix entre les administrations philippines et les différentes factions musulmanes ont été négociés, violés et reconduits. Néanmoins, cette autonomie était accompagnée d'une aide économique et a indéniablement apaisé la région.

4. Nimmo 2001 : 37.

5. Nimmo 2001 : 37.

6. De nombreuses familles sama dilaut du nord, de Jolo et Siasi, notamment des Tausug musulmans et des Sama sédentarisés sur les côtes, se sont installées à Tawi-Tawi, et ont contraint les Sama qui dominaient jadis cette province à se déplacer. À leur tour, des familles sama de Tawi-Tawi sont allées vers l'ouest jusqu'à Sitangkai, dans les îles Sibutu, et des familles sama de Sitangkai ont migré vers le sud jusqu'à Semporana, une région économiquement plus prospère. Nombre de ces déplacements ont été provoqués par des liens familiaux préexistants.

7. En 1995, le Bureau philippin des communautés culturelles du sud a estimé que les populations sama dilaut comptaient 101 450 personnes et étaient réparties comme suit : Batangas 800 ; Bohol 300 ; Butuan 250 ; Cagayan de Oro 1 500 ; Cavite 300 ; Cebu 3500 ; Cotobato 250 ; Davao 2000 ; General Santos 1500 ; Iloilo 100 ; Metro Manila 2 500 ; Mindoro 150 ; Olongapo 200 ; Ozamis 300 ; Palawan 1800 ; Samar et Leyte 700 ; Sulu du sud 25 000 ; Surigao 300 ; Zamboanga et Basilan 60 000 (cf. données statistiques in Aliaza 1998, 41).

8. Sather 2002 : 23.

9. Ronquillo, Santiago, Asato et Tanaka 1993 : 9.
Wilhelm Solheim décrit une période antérieure - la fin du Pleistocène, il y a environ 10 000 ans - où de grandes fluctuations de températures élevèrent le niveau de la mer et firent disparaître les langues de terre qui reliaient les îles de l'Asie du Sud-Est. Les populations qui habitaient ces îles - et qui n'étaient pas nécessairement les ancêtres des Sama qui y vivent aujourd'hui - vivaient probablement en équilibre approximatif avec leurs écosystèmes, et sans contacts avec d'autres groupes susceptibles d'introduire de nouvelles techniques (1981 : 25-26). Cependant, l'élaboration de petits outils (bifaces, éclats), vers 5050 av. J.-C., leur permit de construire des pirogues et des embarcations à balancier, et leur donna également la possibilité de voyager entre les îles.

10. Spoehr 1973 : 100.
Wilfredo Ronquillo, Rey Santiago, Shijun Asato et Kazuhiko Tanaka associent la présence d'une herminette en bronze et d'une perle en verre opaque à la fabrication d'outillages lithiques, polis ou à base d'éclats, et de tessons de poteries, ce qui suggérerait que les chasseurs-cueilleurs qui vivaient dans l'abri sous roche de Sanga-Sanga se livraient au troc de ces nouveaux éléments culturels (1993 : 9).

11. Bellwood 1989 : 122-62 ; 1995 : 106-07 ; Sather 1995 : 247-48.

12. Sakili 2003 : 128.

13. 1996 : 101-07.

14. Selon Solheim, le réseau des populations Nusantao se serait déplacé en direction du nord, en traversant les Philippines, pour gagner Taiwan et le sud-est de la Chine. Après avoir atteint la Chine au niveau des provinces du Fujian et du Guandong, ils auraient gagné les côtes nord et sud de la Chine, tout en maintenant le contact avec le nord des Philippines et Taiwan. Il note également : « [l'] expansion le long de la côte du Vietnam emprunte deux itinéraires : l'un le long de la côte au sud et à l'ouest, l'autre en direction de Bornéo, de Palawan, aux Philipines, et du sud-est jusqu'aux Célèbes, et également autour de la côte méridionale de Bornéo et jusqu'aux petites îles de la Sonde ». (1996 : 101-07).

15. Stephen Oppenheimer, docteur en médecine qui a étudié les mutations génétiques et utilisé la resistance d'une population à la malaria comme marqueur de migrations indo-pacifiques, considère également que les Sama Dilaut ont probablement transporté des gènes austronésiens jusqu'à l'île pourtant éloignée de Madagascar et conseille aux lecteurs de consulter les travaux publiés par Dahl en 1991 (Oppenheimer 1998 : 156-57).

16. L'archéologue Peter Bellwood et l'ethno-linguiste Robert Blust dirigent un groupe de chercheurs multidisciplinaire qui considèrent le sud de la Chine et Taiwan comme les régions d'origine des Sama Dilaut (Bellwood 1995 : 1-8 ; 1999 : 8). Population ethno-linguistique la plus importante avant les colonisations européennes, ces groupes malais-polynésiens - ou, plus précisément, de langues austronésiennes - se seraient dispersés il y a 1 000 à 5 000 ans, auraient atteint Madagascar, Hawaii et l'île de Pâques, et se seraient installés sur plus de la moitié de la circonférence de la Terre.

17. Adelaar 1995 : 75-95.

18. Nimmo 2001 : 18.

19. Sather 1997 : 8.

20. Pallesen 1985 : 5-6.

21. Pallesen 1985 : 117 ; Sather 1985 : 242-43.

22. Pallesen 1985 : 117 ; Sather 1997 : 8-11.

23. Pallesen 1985 : 117 ; Spoehr 1973 : 97.

24. Carol Warren 1980 : 227-29.

25. James Warren 1987 : 26-27.

26. Nimmo 2001 : 49.

27. Les Sama Dilaut de Tawi-Tawi pêchent par cycles et en fonction des saisons dans les eaux situées à l'ouest de Tawi-Tawi. Ceux de Sitangkai pêchent dans les récifs situés entre les îles Sibutu et Semporna. Les Sama de Siasi et de la partie orientale de Tawi-Tawi, en revanche, voyagent sur des périodes plus longues et gagnent Manille, Mindanao, Célèbes et Bornéo (Nimmo 1986 : 35).

28. L'attachement des Sama Dilaut à leur identité et les liens qu'ils entretiennent avec la mer demeurent importants même s'ils s'absentent longuement de leur région d'origine. De nombreuses familles choisissent de vivre à proximité d'une masse d'eau, y compris sur les côtes ou les berges surpeuplées des centres urbains du nord. (Aliaza 1998 : 136.)

29. Nazar Hassan Aliaza, professeur à l'Université d'état du Mindanao, à Sanga-Sanga (Tawi-Tawi), a conduit une étude de trois ans sur l'adaptation socioculturelle et économique des Sama Dilaut dans la région métropolitaine de Manille (1998).

30. Aliaza 1998 : 142-43.

31. La conférence nationale sur l'histoire et la culture des Bajau s'est tenue les 26 et 27 février 2001 sous les auspices de l'Institute of Cultural Studies for Western Mindanao et de l'Ateneo Peace Institute de Zambaonga. *Culture and Peace Studies*, le bulletin publié par l'Ateneo de Zambaonga University, s'est fondé pour son premier numéro sur les principaux rapports issus de la conférence.

32. Torres 2001 : 74-99 ; Roxas-Lim 2001 : 1-8.

33. Lorsque des Sama Dilaut sont employés sur des sites d'exploitation de l'*agar-agar*, seules les tâches les plus pénibles leur sont confiées : enfoncer des piquets au fond de la mer afin d'y suspendre des filets auxquels les jeunes plants sont fixés, appliquer régulièrement des fertilisants et des fongicides, récupérer les algues qui se sont détachées des filets, et sortir les récoltes de l'eau.

34. Sur le sujet des formes courantes de résistance paysanne, cf. l'étude de James Scotte (1985, XVII-XVIII).

35. Pour des raisons de sécurité et de logistique, il ne nous a pas été possible de nous rendre ni à Jolo, ni à Siasi, ni de visiter des cimetières de Sama Dilaut du nord.

36. cf. Szanton 1973 : fig. 6, 11, 15 et 18.

37. Landor 1904 : 214, cité in Ewing 1958 : 56.

38. Orosa 1923, cité in Ewing 1958 : 56-57.

39. Baradas 1973 : 40.

40. Nimmo 2001 : 207 ; Barada 1981 : 176.

41. Pour les symboles sexuels des « marqueurs de tombes » tausug et sama, cf. Thomas Kiefer et Cliffor Sather 1972.

42. cf. également Nimmo 2001, 180.

43. Nimmo 2001 : 208.

44. Baradas 1981 : 180.

45. David Baradas rapproche également les *okil* des Sama Dilaut des motifs *okir* des anciens *torogan*, maisons ancestrales des Maranao qui vivaient sur les rives de lac Lanao à Mindanao. Stylisés, les *okir* des Maranao reproduisent des motifs identifiables et classables grâce à leur nom (Baradas 1981 : 179-81). Les *okil* ciselés sur les bateaux sama dilaut - plus naturalistes et spontanés (fig. 11) - ont été répertoriés par Nimmo (Nimmo 2001 : 69-71). Baradas suggère que les Maranao ont soit emprunté la tradition des motifs *okir* aux Sama, soit que les deux cultures les ont adaptés à partir d'une source commune. Au fil du temps, ces éléments *okil* et *okir* ont divergé, mais leur composition et leurs formes ont conservé certaines similitudes.

46. 1981 : 188-89.

47. De même que certaines populations indigènes d'autres régions de l'Asie du Sud-Est, les Sama Dilaut lavent la dépouille, la recouvrent d'une natte, demandent à un prêtre éminent de conduire la procession funéraire, creusent des tombes peu profondes, et orientent le corps du défunt de sorte que la tête soit au nord. Si l'ornement de tombe prévu n'est pas prêt au moment des funérailles, il est remplacé par une pièce temporaire. Dans le droit fil des pratiques mortuaires de la région, les Sama Dilaut placent près du défunt des objets auxquels ils tiennent ainsi que différents types d'offrandes : aliments, parfums, vêtements et, plus récemment, cigarettes. La famille et les amis exhortent longuement les défunts de ne pas revenir avec de mauvaises intentions. Cependant, ce fut peut-être à cause des Chinois que les Sama Dilaut adoptèrent le blanc comme couleur du deuil (Ewing 1967, 46-62 ; pour une description complète des pratiques funéraires des Sama Dilaut, cf. Nimmo 2001 : 180-182). Sather raconte qu'après le décès d'un Bajau (Sama Dilaut) nomade marin à Semporna, son bateau fut coupé en deux et, selon la coutume, utilisé pour en faire son cercueil. Cependant, depuis la fin des années 1960, cette pratique a cessé. Si le bateau du défunt peut encore prendre la mer, un membre de la famille peut en hériter (1997, 235)

48. Aliaza 1998 : 60, 136.

49. Kiefer et Sather 1972 : 75-77.

50. Le *dijn* On Jupurani Amarsani a déclaré qu'un Melikan (étranger) d'Allemagne, un certain Robert, lui a commandé un grand *sunduk*, muni d'une base d'environ soixante centimètres, et deux autres s*unduk*, plus petits, sans base. Amarsani a choisi d'utiliser un bois dur appelé *hamulawan* et l'Allemand a demandé à ce que les ornements de tombes ne soient pas peints (entretien avec l'auteur, 16 janvier 2004, Luuk Bangka, Barangay Pag-Asa, île de Bongao, îles de Tawi-Tawi).

51. Nimmo 1994.





Les *rova*. Plats et assiettes en bois du Vanuatu

Vanuatu

A l'exception de certains passages dans les travaux de Felix Speiser et Jean Guiart, ou de brefs articles de l'auteur[1], la littérature spécialisée a relativement peu traité le thème des plats et des assiettes en bois du Vanuatu. Polarisé sur les arts rituels plus spectaculaires, le « monde extérieur » a quelque peu négligé cet aspect matériel, qui, bien que majeur dans bon nombre de cultures du Vanuatu, est pour ainsi dire resté en panne sur le bord d'un obscur sentier de la jungle. Cependant, les Ni-Vanuatu[2] savent qu'une assiette n'est pas une quelconque pièce de vaisselle – à moins qu'il ne s'agisse, bien sûr, d'assiettes modernes en fer-blanc, en aluminium ou en porcelaine, qui, elles, sont réduites à leur simple fonction utilitaire. Les assiettes traditionnelles en bois pèsent souvent plus lourd spirituellement, et leur mode d'utilisation, tout comme les éléments sculptés qui les ornent, sont à même de nous faire découvrir plus en profondeur les innombrables arcanes de l'univers saisissant des cultures du Vanuatu.

La République du Vanuatu (anciennement les Nouvelles-Hébrides) est un archipel de la Mélanésie orientale en forme de Y, dans le sud-ouest de l'océan pacifique. Comprenant 83 îles habitées et plus de deux cent îlots inhabités, voire petits affleurements rocheux (la superficie globale est d'environ 12 300 km^2), elle s'étend sur près de 1450 km, depuis les îles volcaniques désertes (mais liées par une histoire orale) d'Umwai Nyang et Umwai Upne au sud, à l'île d'Hiu appartenant au groupe des îles Torres tout au nord[3]. A l'heure actuelle (en 2004), la population compte à peine 200 000 habitants, presque tous d'origine mélanésienne indigène, hormis un petit nombre de Polynésiens autochtones (ou tout au moins de personnes « parlant polynésien »), traditionnellement intégrés dans certaines régions de ces mondes mélanésiens. Néanmoins, la situation linguistique est loin d'être simple : elle comporte plus de cent langues indigènes parlées (il en existe actuellement 113, mais il se pourrait que l'on en « trouve » encore davantage), auxquelles se rattachent des dialectes, des sous-dialectes ou d'importantes variations de prononciation. La diversité culturelle est tout aussi complexe. Fondamentalement, la densité de variation culturelle et linguistique au Vanuatu est approximativement trois fois plus élevée que celle de la Papouasie Nouvelle-Guinée[4]. En d'autres termes, l'on pourrait considérer qu'avec une population correspondant à celle d'une petite ville anglaise, le Vanuatu possède deux fois plus de langues et de cultures que l'ensemble de l'Europe.

Pages de titre. *Un plat* rova *est suspendu à l'extérieur d'une maison. La femme portant un collier (monnaie) formé de coquillages indique qu'elle est l'épouse d'un homme de haut rang. Le plat en bois appartient certainement à son mari. Nord de Malo (entre le sud de Santo et le nord de Malakula).* Photo Felix Speiser. Museum der Kulturen, Basel. Inv. No (F) Vb 2567.

Fig. 1. *Grand plat cérémoniel à* nalot *(terme bislama qui désigne un gâteau de taro ou d'igname lié avec du lait de coco et cuit à l'étouffée) en bois dur, surmonté d'une figure masculine. Recueilli dans la première moitié du XIX^e siècle par le Révérend Yates dans le village de Terevin, baie de Saint-Philip, nord d'Espiritu Santo. Long. : 87 cm. Inv. 4600-A.* Anc. coll. Ralph Nash. Musée Barbier-Mueller.



Fig. 1.



Plats en bois

Les assiettes en bois restent cependant limitées aux cultures du centre et du nord du Vanuatu. Souvent utilisées à des fins spécifiques, elles ne relèvent pas nécessairement de l'usage quotidien. Dans l'ensemble du pays, le régime alimentaire est généralement à base de *laplap*[5], un genre de pudding à base d'igname, de taro, de manioc ou de patate douce râpés, enveloppé dans des légumes et des herbes de l'île, et qui peut éventuellement s'accompagner de protéines (du poisson, du poulet ou dans des occasions spéciales, du cochon). Les aliments sont cuits dans un four en terre[6]. Puis, ils sont généralement coupés en morceaux et mangés sur des assiettes de feuilles. Les assiettes en bois ne sont donc pas forcément utilisées dans la préparation ou la consommation de cette nourriture quotidienne.

Fig. 2. *Vue de dos d'un plat en bois dur* siye kon *probablement réservé à la nourriture d'un homme de haut rang. Les quatre pieds courts forment, par paire, les yeux de deux visages dont le nez se termine par une spirale figurant les cheveux. Ambrym. Long. : 90 cm. Inv. 4600-D.* Anc. coll. baron F. Rolin, Le Bercuit. Musée Barbier-Mueller.

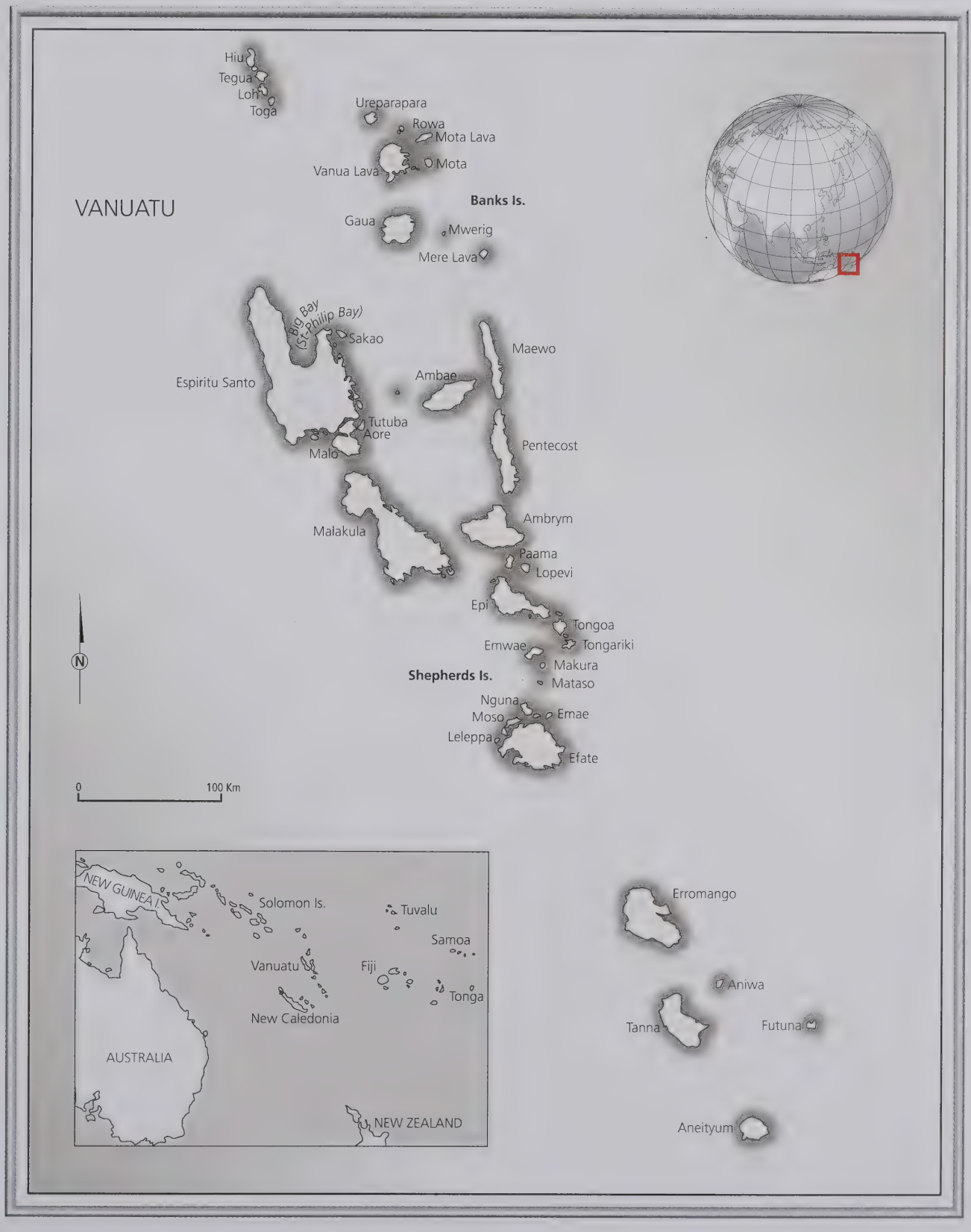

VANUATU
Hiu
Tegua
Loh
Toga
Ureparapara
Rowa
Mota Lava
Vanua Lava
Mota
Banks Is.
Gaua
Mwerig
Mere Lava
Big Bay (St. Philip Bay)
Sakao
Espiritu Santo
Maewo
Ambae
Tutuba
Aore
Malo
Pentecost
Malakula
Ambrym
Paama
Lopevi
Epi
Tongoa
Emwae
Tongariki
Makura
Shepherds Is.
Mataso
Nguna
Moso
Emae
Leleppa
Efate
N
0
100 Km
NEW GUINEA I.
Solomon Is.
Tuvalu
Samoa
Vanuatu
Fiji
Tonga
New Caledonia
AUSTRALIA
NEW ZEALAND
Erromango
Aniwa
Tanna
Futuna
Aneityum



Fig. 3a.

Fig. 3a et b. *Ce plat en bois dur (vue de face et de dos) servait probablement à la préparation du* kava, *boisson rituelle fortement soporifique aux vertus légèrement narcotiques. Il aurait été rapporté de l'île de Pentecôte (?) au siècle dernier, selon J. J. Klejman de New York qui l'avait acquis de John Hewett de Londres. Long. : 79,5 cm. Inv. 4600-B.* Musée Barbier-Mueller.

Néanmoins, dans le centre du Vanuatu, les plats en bois pouvaient être traditionnellement employés à des fins culinaires plus formelles ou pour la nourriture des chefs. Leur forme généralement ovoïde, leurs extrémités en pointe et les adjonctions latérales indiquent qu'ils étaient en fait des représentations stylisées de tortue retournée[7]. La taille de ces récipients est variable : parfois de dimensions réduites, ils peuvent atteindre une longueur de deux mètres. Depuis le nord d'Efaté, en passant par les diverses régions de Tongoa et les îles Shepherd, ces objets sont couramment désignés sous le nom de *sie*. Probablement très ancien, le style de la « tortue conventionnellement représentée » pourrait refléter l'éventuelle importance rituelle et culturelle de cet animal, et témoigner de son utilisation, dans certaines cérémonies, comme nourriture sacrée pour des personnages précis appartenant à un lignage de chefs. Les tortues pourraient avoir détenu la préséance sur les cochons mâles - dont le rôle ancien, reste toujours d'actualité - avant d'avoir été supplantées par eux. Les habitants de quelques-unes des îles à proximité du nord d'Efaté, telles que Leleppa et Nguna, se servaient également de plats en bois d'une longueur pouvant atteindre cinq mètres, pour des réunions communautaires cérémonielles. Dans le centre du Vanuatu, aucun plat ou assiette en bois n'est doté de « pieds » ou stabilisateurs de base. Tous présentent un fond plat, voire légèrement incurvé.

Si nous nous déplaçons plus au nord vers l'île d'Ambrym, nous entrons pour la première fois dans les régions du Vanuatu dont les cultures sont caractérisées par des systèmes « de grades » (systèmes d'accession à tel ou tel rang social) non héréditaires pour les hommes (souvent reliés entre eux) et légèrement moins sophistiqués pour les femmes, où les cochons mâles à défenses constituent une monnaie sacrée. L'habile manipulation de cette monnaie d'échange peut propulser tout individu en haut de l'échelle sociale complexe du monde des vivants et l'aider



Fig. 3b.

à s'assurer une meilleure place dans le monde des morts (ou, plus exactement, le monde des esprits ancestraux). Ces « sociétés de grades » possèdent également un système de « copyright » traditionnel, aux règles strictes : tout un éventail stupéfiant de composantes culturelles, s'étendant des rituels eux-mêmes aux styles « artistiques », aux décorations cérémonielles, aux chants, voire aux rêves ou visions, peut être frappé d'un « copyright » et considéré comme la propriété d'individus, de lignages, de clans ou groupes, ou encore de régions. L'achat d'un statut dans ce système de grades réservé aux hommes, ainsi que des « copyrights » pour les composantes et les styles rituels et culturels, s'effectuent au moyen de ces cochons sacrés à défenses, qui peuvent être également vendus à crédit - les intérêts étant des intérêts composés[8]. Aujourd'hui encore, l'on fabrique au nord d'Ambrym[9] de belles assiettes en bois, soit rondes et plates, soit ovales avec « pieds » tronqués, toutes connues sous le terme de *siye*.

Plats du Vanuatu de la collection Barbier-Mueller

Les collections Barbier-Mueller possèdent un superbe exemplaire du second type (**fig. 2**). Le dessous sculpté de ce plat présente des « pieds » courts formant, par paire, les yeux de deux visages aux nez fins (caractéristique obsessionnelle du nord d'Ambrym, comme de certaines régions de l'île voisine de Malakula). La base de chacun des nez se termine par une spirale figurant des défenses de porc, symboles de pouvoir et de prestige. Selon toute vraisemblance, de tels éléments indiquent que cette assiette est une *siye kon* (« assiette / taboue » sacrée), probablement réservée à la nourriture d'un homme de haut rang ou d'un petit groupe de personnages détenant ce même statut[10]. Ces deux sortes d'assiettes aux extrémités plates ne sont pas toujours utilisées pour le râpage de la nourriture de type *laplap*, mais parfois aussi pour la préparation des fruits de l'arbre à pain pilés, précuits et disposés en fines couches, connus dans la langue fean[11] sous le terme de *wuwu* ou ses variantes, et considérés comme un met d'une grande délicatesse dans la région. Ce genre d'aliment, recouvert d'une couche de lait de coco, est appelé *nalot* en bislama. Il est



assez inhabituel à l'extrême sud du Vanuatu[12]. Presque tout le monde peut manger dans une *siye*[13] ordinaire, mais certaines considérations culturelles limitent normalement l'usage d'une *siye kon* aux hommes initiés ou tout au moins aux hommes appartenant à un rang particulier dans le *maghe* (terme utilisé dans le nord d'Ambrym pour désigner le système de grades réservé aux hommes), idéalement aux hommes du même rang préparant/mangeant dans la même *siye kon*, mais en tout cas uniquement aux personnes de sexe masculin. Les hauts dignitaires du nord d'Ambrym, qui respectent encore le « tabou faea »[14], se voient contraints de préparer eux-mêmes leurs aliments et de les manger en solitaire dans leur propre assiette[15]. Il convient de noter un autre usage de la *siye* ordinaire : ces grandes assiettes simples, plates et rondes, parfois sculptées à l'aide de racines de banian[16], peuvent avoir une double vocation – l'une pour la nourriture, l'autre pour les rituels et les rythmes. Certains rituels au nord d'Ambrym s'accompagnent de tambourinage, provenant non pas des habituels *atingting* (**fig. 5**) tambours verticaux à fente, bien connus des collections[17] de musées, mais de tambours de terre : l'on creuse un trou dans le *ranhara* (aire de danse), sur lequel on place une grande *siye* recouverte d'un peu de terre. Un groupe d'hommes tenant des perches ou des bambous à la verticale frappent l'assiette en cadence. Cette espèce de table d'harmonie est également utilisée dans le sud-est et le centre-sud de Malakula, à Epi, à Santo et aux Îles Banks[18].

Les collections Barbier-Mueller comprennent une autre assiette en bois très intéressante d'un style inhabituel (**fig. 4**), acquise par Josef Mueller avant 1942 et initialement attribuée au « nord de Malakula (?) ». Non seulement les jambes et les bras saillants stylisés ne sont pas courants, mais il est difficile de situer le style du visage de l'être humain/esprit. Il existe cependant une assiette en bois très similaire, avec les mêmes « jambes et bras » stylisés et des saillies terminales analogues (mais sans le visage sculpté) dans les collections de l'Australian Museum de Sydney[19]. La surface interne de l'assiette de la collection Barbier-

Fig. 4. *Grand plat ou assiette à* nalot *en bois dur patiné, initialement attribué au nord de Malakula (?) mais qui pourrait aussi provenir de l'une des îles au sud-est de Santo. Long. : 93 cm. Inv. 4600-C.* Acquis par Josef Mueller avant 1942. Musée Barbier-Mueller.



Mueller présente deux entailles qui pourraient avoir été provoquées par des pierres brûlantes : ces marques sont habituellement associées à la nourriture de type *nalot* mentionnée ci-dessus ; en effet, il arrive que l'on place dans la préparation de petites pierres préalablement chauffées pour éviter que le mets ne refroidisse trop vite. J'aimerais également signaler que si l'on observe le dessous de ces deux assiettes, l'on reconnaît le tracé stylisé d'une tortue. Bien que l'assiette de forme similaire dans les collections de l'Australian Museum soit étiquetée « Ambrym », j'ai l'intuition qu'elle provient de l'une des îles plus petites au sud-est de Santo. Mais il est indispensable d'effectuer des recherches supplémentaires pour vérifier cette hypothèse.

Plats pour la préparation de la nourriture

Le spécimen d'assiette probablement le plus intriguant dans les collections Barbier-Mueller est censé provenir de l'île de Pentecôte (**fig. 3a** et **b**). Bien que le tracé comporte des similitudes avec des motifs relatifs aux esprits, provenant de certaines régions du centre-nord du Vanuatu, ce style d'assiette m'est inconnu. Son peu de profondeur et ses bords étroits, bien que prononcés, pourraient indiquer qu'elle servait à la préparation du *kava*, boisson rituelle fortement soporifique aux vertus légèrement narcotiques, qu'absorbent les hommes dans certaines îles du Vanuatu. Ce breuvage est fabriqué à partir des racines d'une espèce de poivrier, le *piper methysticum* (appelé vulgairement *kava*). Un examen au microscope des résidus qui se trouvent dans l'assiette pourrait permettre de confirmer cette utilisation, car les assiettes en bois réservées à cette préparation conservent toujours des particules de concentré de lactone de *kava* gris-vert[20]. Pour peu que l'on retrouve des traces de ce concentré, il est dès lors possible de procéder à des analyses chimiques plus poussées permettant d'identifier la substance de telle ou telle sous-espèce de *kava* qui pousse sur une île particulière ou dans une région précise du Vanuatu. Ainsi peut-on éventuellement se faire une meilleure idée de l'origine de l'assiette.

Fig. 5. Deux *grands tambours verticaux à fente* atingting *sculpté dans un tronc d'arbre à pain. Haut. : 285 cm. Inv. 4622-A et B. Acquis à Olal, dans le nord d'Ambrym, en 1966 par le Dr. Henri Barbier.* Musée Barbier-Mueller.

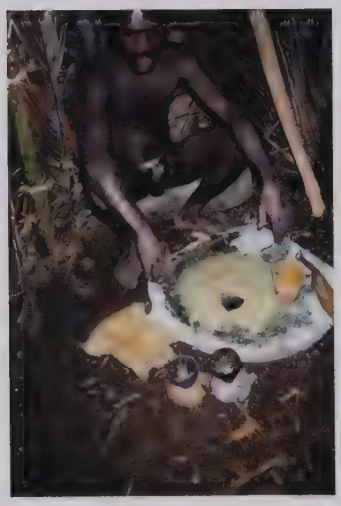


Fig. 6.



Fig. 7.

Fig. 6. *Préparation du* kava *dans la région du sud-est de l'île de Pentecôte. La langue parlée est le sa. La racine de* kava *écrasée (*mele*) est mélangée à de l'eau sur l'assiette (*balarbé*), puis la mixture est filtrée et pressée dans des coques de noix de coco destinées à cet effet. A force d'être utilisée, l'assiette conserve un résidu de* kava*, qui laisse une patine caractéristique. Village de Bunlap, mai 1987. Avec l'autorisation du Vanuatu Cultural Centre.* Photo de l'auteur.

Fig. 7. *Assiettes en bois, destinées à la préparation du* kava *(*Bulin Maloghu*), provenant de la région du nord de l'île de Pentecôte. La langue parlée est le raga. A noter, les coquillages remplis de* kava *au premier plan, et le processus de pressage dans l'assiette à l'arrière-plan.* Maliudu Nakamal *(hutte/maison de réunion dans la capitale, réservée aux hommes parlant le raga). Tagabe, Port Vila, juin 1994.* Photo de l'auteur.

Les assiettes en bois réservées à la fabrication du *kava* n'ont généralement pas de pieds, mais sont parfois difficiles à distinguer des assiettes destinées à la préparation/consommation de nourriture – et portent souvent le même nom dans la langue indigène, qui est simplement complété par le terme général local désignant le *kava*. Sur l'île de Pentecôte, on peut citer trois exemples : en langue sa, parlée au sud de l'île, le terme général pour désigner une assiette en bois est *balarbe*[21] ; en langue apma, parlée au centre de l'île, on emploie le mot *balarop* ; et en langue raga, parlée au nord de l'île, le terme utilisé est *buli* (*buli* est aussi employé au nord et à l'est d'Ambae). Deux de mes photos présentent des assiettes destinées à la préparation du *kava*, provenant de deux de ces régions (**fig. 6** et **7**).

Les plus belles assiettes de Santo

Examinons à présent deux assiettes en bois provenant de l'île de Santo[22], qui font certainement partie des pièces du Vanuatu les plus spectaculaires figurant dans les collections Barbier-Mueller. Il n'existe probablement aucune collection au monde qui possède d'aussi beaux exemples de ce style. A Santo, les « arts matériels » s'appliquent essentiellement aux poteaux des cases rituelles pour les hommes, aux massues, aux tambours horizontaux à fente et aux assiettes en bois, tous ces éléments étant sculptés par des hommes. La poterie, qui est un travail de femme, se circonscrit à quelques villages de la côte ouest, à l'exception d'un type de poterie miniaturisée, réservée à des usages spécifiques (et non à la nourriture), qui, elle, est fabriquée par des hommes dans une région du centre-est[23]. Presque toutes les assiettes en bois de Santo sont destinées à la fabrication du *nalot* qui peut être considéré comme le « plat national » ; alors que plus au sud, dans le reste du Vanuatu, le *laplap* constitue le plat principal. Il occupe à Santo une place nettement secondaire dans l'univers culinaire. Etant donné les vingt-cinq langues, voire même davantage, pratiquées par la population indigène de Santo, on ne peut se livrer qu'à un bref survol, en mettant l'accent sur certaines régions.



Fig. 8. *Broyage du taro cuit sur une grande assiette* rova *en bois pour faire le* savsav (nalot *en bislama). Au cours de cette opération qui va crescendo, les hommes se lèvent périodiquement pour piler avec plus de force. L'ensemble s'effectue selon un rythme très coordonné. Lorsque les crescendos s'apaisent, peu à peu, la cadence reprend. Une fois le broyage terminé, cette nourriture complètement aplatie est humectée de lait de coco fraîchement pressé. Dès lors, le mets est prêt, mais sa consommation obéit à une étiquette complexe. Village de Vorozenale, région de la vallée supérieure d'Ari (Toro), où l'on parle le kiai, centre de Santo, 1974.* Photo de et avec l'autorisation de Tomas Ludvigson.



Fig. 9. *Préparation d'une nourriture d'un genre différent (et non pour le* nalot*) dans le centre de Santo. La petite assiette en bois* rova vikina *(rova à queue) se trouve au premier plan ainsi que du poisson en boîte à gauche, fourni par l'anthropologue. Village de Vorozenale, centre de Santo, 1974.* Photo de et avec l'autorisation de Tomas Ludvigson.



Fig. 10. *Hommes rassemblés autour d'une grande assiette* rova *en bois, à un certain stade du pilonnage du taro précuit pour faire le* savsav. *Ils utilisent de lourds pilons en bois* patutu. *Les deux pilons plus clairs au centre de la photographie témoignent de sculptures récentes alors que l'instrument foncé à gauche, à l'arrière-plan, est ancien. Village de Vorozenale, région de la vallée supérieure d'Ari (Toro), où l'on parle le kiai, centre de Santo, 1974.*
Photo de et avec l'autorisation de Tomas Ludvigson.

Dans le centre accidenté du sud-ouest de Santo, les grandes assiettes plates et rondes en bois destinées à la préparation du *nalot* constituent l'un des quelques articles courants aisément identifiables de la culture matérielle. Bien que de nombreuses langues se pratiquent dans la région, l'on se concentrera sur les termes employés dans la langue ake, parlée dans une série de hameaux sur le cours supérieur du fleuve Navaka[24]. Ici, les grandes assiettes en bois portent le nom de *bili*. Elles sont utilisées pour broyer le taro, les bananes ou les fruits de l'arbre à pain précuits qui entrent dans la confection du *savisavi* (*nalot*). La pré-cuisson est effectuée dans un four en terre par les femmes qui placent ensuite les aliments pelés sur la *bili*. Le broyage est réalisé seulement par les hommes qui se servent d'un *pao* (pilon en bois utilisé à la verticale), selon un rythme coordonné.
Les mouvements de levée et de retombée, les ralentissements et les accélérations constituent l'une des attractions majeures dans toute festivité. Une fois le taro (ici, plutôt le *savisavi* « normal ») suffisamment broyé en une masse glutineuse, il est aplati et recouvert de lait de coco pressé (préparé sur une assiette de dimension plus modeste, appelée *rova*), puis consommé aussi rapidement que possible, pendant qu'il est encore chaud, parfois à l'aide d'un *mataau* (petit instrument en bois à usages multiples, servant de couteau, de cuillère, de fourchette et de support pour la nourriture). Le *nalot* au fruit de l'arbre à pain, appelé *savi levu*, peut être aussi préparé sur ces grandes *bili*, mais celui à la banane, appelé *savi batali* est plutôt confectionné sur une assiette plus petite de type *rova*, dotée de quatre pieds courts.

Vers l'est, à une distance qui semble très courte à vol d'oiseau, mais qui s'avère longue et pénible dès lors qu'on est au sol, l'on accède au centre sud de Santo[25], dans une vallée sur le cours supérieur du fleuve Ari (Toro), où la langue parlée est le kiai. Ici, les grandes assiettes plates et rondes en bois destinées à la préparation du *nalot* sont connues sous le nom de *rova*. Elles sont véritablement gigantesques (plus grandes que celles de l'ouest), comme le montre nettement une photo prise sur place par Tomas Ludvigson dans le village de Vorozenale[26] en 1974 (**fig. 8**).



Certaines d'entre elles sont si grandes qu'une seule personne n'arrive pas à les porter, et que dix broyeurs masculins peuvent s'asseoir autour d'elles. C'est entre cette région à l'est et le centre de Santo, que se trouve le « pays des assiettes gigantesques » - même si à l'ouest, les assiettes sont encore grandes, elles n'atteignent pas cette taille. Cela explique donc facilement pourquoi les assiettes de cette région – tout comme celles de la région précédente - ne risquent guère de figurer dans une collection de musée. Non seulement elles sont trop encombrantes à transporter, mais les propriétaires n'ont aucune envie de s'en défaire, et de toute façon, bien peu d'étrangers

Fig. 11. *Intérieur d'une maison des hommes* gemel. *Ile de Vanua Lava, îles Banks. Un plat en bois (pour consommer les fruits de l'arbre à pain ou un autre type de* nalot*) est accroché au toit. Chaque lieu de cuisson correspond a un différent rang ou groupe de rang. Les dalles en pierre servaient à compartimenter les zones de cuisson.* Photo Felix Speiser. Museum der Kulturen, Basel. Inv. No (F) Vb 1952.

se sont aventurés dans ces terres ! Ces grandes assiettes sont souvent sculptées à l'aide des racines radiales de l'arbre « Nakatambol »[27]. Dans cette région où l'on parle kiai, les longs pilons en bois dur sont connus sous le nom de *patutu*, et le *nalot* broyé qui résulte de leur emploi (à nouveau, le taro correspond à la norme) est appelé *savsav*. De plus petites assiettes en bois avec pieds, portent le nom de *rova susu* (« *susu* » est un terme très répandu pour désigner les seins des femmes, ce qui donne un éclairage tout à fait différent à ce que l'on désigne souvent sous le terme de « pied court »!). Des assiettes de dimension plus modeste, sans pieds, mais avec des saillies terminales, sont appelées *rova vikina* (« *vikina* » signifiant « queue »), comme celle qui apparaît au premier plan sur la troisième photo de Tomas Ludvigson. (**fig. 9**).

Etant donné la taille et le poids des assiettes du centre de Santo (**fig. 10**) l'on comprend aisément pourquoi la quasi totalité des exemplaires de cette île qui sont présentés dans les collections de musée provient des régions côtières. Les deux spécimens qui figurent dans la collection Barbier-Mueller ne sauraient faire exception à la règle : tous deux sont de la région de Big Bay[28]. Le plat superbement décoré, surmonté d'une figure masculine, « recueilli par le Révérend Yates dans le village de Terevin » (**fig. 1**), est une *rova* destinée à un haut dignitaire, et provient du village de Tsureviu[29] dans la région ouest/sud-ouest de l'intérieur de Big Bay, où la langue parlée est le *piamatsina*. Il s'agit certainement d'un plat à *nalot*, comme en témoignent les marques laissées par les pierres chauffées, placées dans le gâteau pour en conserver la chaleur. Ses dimensions et sa décoration tendraient à prouver que c'était soit l'assiette personnelle d'un homme de très haut rang dans le système de grades lié à l'exécution des cochons, prévalant dans cette région (les quatre lignes sinusoïdales sculptées sur la « queue » de l'assiette – difficiles à discerner à moins de les voir de profil – représentent probablement des défenses de cochon), soit l'assiette sacrée d'un petit nombre d'hommes extrêmement haut placés, appartenant au même rang. A l'époque, dans certaines régions côtières de Santo, la rigueur des lois du « feu sacré »[30] était telle que dans bien des cas, il était quasiment impossible à d'importants groupes d'hommes de manger en commun dans les grandes assiettes rondes, comme celles que l'on trouve dans certaines régions du centre. La tendance consistait alors à utiliser davantage d'assiettes plus petites, réservées chacune à un individu masculin ou à de petits groupes d'hommes du même rang[31]. Les assiettes étaient nettoyées régulièrement et probablement conservées dans une partie de la case sacrée des hommes, réservée à l'homme (ou aux hommes) du rang spécifique auquel cette assiette était destinée. Certaines régions du nord-est de Santo pratiquaient un autre système : un homme accédant à un rang supérieur avait souvent construit pour lui-même et son nouveau rang une maison sacrée, où son assiette était rangée. La petite sculpture de forme humaine[32] à l'extrémité « supérieure » de l'assiette pourrait représenter un individu particulier de rang élevé, un ancêtre ou tout autre esprit. A ce propos, il aurait existé une tradition selon laquelle le propriétaire de l'assiette plaçait une petite portion de nourriture sur la zone buccale du personnage avant de commencer lui-même à manger[33]. Si tel était le cas, ce serait l'exemple typique d'une personne qui partage littéralement son « repas avec ses ancêtres ».

Les assiettes d'hommes à *nalot* provenant de la région de Big Bay, auraient tendance à présenter parmi leurs caractéristiques culturelles des extrémités supérieures « ouvertes » (telles les défenses incurvées, mais ouvertes, des cochons à l'extrémité supérieure de l'assiette recueillie par Felix Speiser[34], dans les régions ouest et sud-ouest de la baie, et des extrémités « fermées » (mais avec un ou plusieurs orifices) du côté est de la baie et d'un bout à l'autre du nord-est de Santo[35].

Cependant, il ne s'agit pas d'une règle stricte bien établie, mais plutôt d'une ancienne préférence culturelle, qui a pu devenir périmée au moment où les populations ont décliné, se sont mélangées et déplacées, et où les styles se sont propagés dans la région au cours du siècle dernier. Qu'elles soient ouvertes ou fermées, les extrémités facilitaient la suspension des assiettes à l'intérieur de la case ; si l'assiette était rangée à l'horizontale, les orifices de l'extrémité fermée pouvaient servir à y enfoncer la terminaison plus étroite du (des) pilon(s), conservé(s) par là même en lieu sûr.

L'autre assiette Barbier-Mueller de Santo, actuellement à Dallas, (**fig. 12**) provient aussi de la région de Big Bay et pourrait paraître à première vue un bel exemple ancien du sud-est de la baie ou d'un endroit de la péninsule de Sakao, au nord-est de Santo, où l'on parle le negev. Dans cette région, ce type d'assiette porte également le nom de *rova*. Cependant, l'on retrouve souvent tout autour de la baie[36] le motif de la queue de poisson fendue. Les collections de l'Australian Museum à Sydney possèdent trois assiettes de ce style[37], toutes étiquetées « Big Bay, Santo » et données par F. P. Newton en 1930. Deux d'entre elles portent l'inscription supplémentaire « *narova* »[38]. L'une d'elles[39] a une extrémité « supérieure » sculptée très similaire à celle de l'assiette des collections Barbier-Mueller, tout en étant légèrement plus complexe. Le nom d'« Apouna » est associé à l'une des trois[40] : il s'agissait du village d'Apuna, situé à l'ouest de l'embouchure du fleuve Apuna qui coule dans le sud-ouest de Big Bay. Il aurait pu se trouver à la limite sud-est de la région où l'on parle la langue« tolomako »[41]. Si ces trois assiettes ont été recueillies à la même époque, il est tout à fait possible que le bel exemplaire des collections Barbier-Mueller soit une ancienne *rova* provenant de la même région.

Le système *vüster*

Les hommes qui utilisaient ces assiettes comme « mortiers à *nalot* », et mangeaient leurs divers types de *nalot* directement dedans – elles ont toujours eu cette double fonction -, participaient ou aspiraient tous à la variante locale de système de grades qui leur était réservé. Si ce système s'appelait « nimangi » en bislama, il n'était généralement désigné par aucun terme systémique à Santo ; seuls les noms et les titres de rang étaient employés. Le système de grades des hommes, qui, de tout temps semble-t-il, a servi de lien à la majeure partie de la population au nord de Santo, est probablement la variante adoptée dans le Sakao, où l'on parle negev. Si l'on veut utiliser un terme général pour ce système, on pourrait lui donner le nom de *vüster*, qui, bien qu'incorrect du point de vue de la langue negev, aurait un certain sens selon l'optique européenne. Des variantes liées à ce système auraient été adoptées par la plupart des populations des régions côtières de Big Bay (ou encore l'on pourrait considérer le premier système comme une variante des seconds : il y aurait eu une chaîne de variantes culturellement liées, présentant des différences mineures entre des liens étroits, et des différences majeures entre les deux pôles de la (des) chaîne(s)). Dans la langue negev, *vüster* est en fait le nom du rang le plus élevé dans un système qui en comprend cinq (dont seuls trois survivent véritablement aujourd'hui). La traduction littérale de ce mot est « fait (*vüs*) cent (*ter*) »[42], c'est-à-dire « tué cent cochons ». Le nombre de cochons qu'il fallait amasser ou payer pour chaque rang était gigantesque, et plus l'on s'élevait dans la hiérarchie, plus le prix était/est élevé. Le genre de cochons jouait aussi un rôle important. D'ailleurs, il était moins question du nombre de bêtes que de la courbure et du type de leurs défenses. Dans ce système, les cochons femelles n'avaient aucune valeur : ce qui était le plus apprécié, c'était un grand nombre de cochons mâles castrés, dont, pour la plupart, les défenses supérieures avaient été ôtées, afin de pouvoir pousser en cercle. A ce stade, le système présentait les mêmes caractéristiques que les systèmes de grades mieux connus, pratiqués à Malakula ou à Ambrym, par exemple. Cependant, il faut relever une différence : à Santo, il existait un troisième type de cochon, beaucoup plus rare et d'une valeur bien plus estimée : le cochon « intersexuel », appelé *ndre* ou n'*re* (*nëre*) en langue negev. Ce sont des sortes de cochons « hermaphrodites » stériles. Leurs organes génitaux externes se présentent sous des formes variées (allant de ceux qui paraissent complètement femelles jusqu'à ceux qui semblent presque entièrement mâles), mais les organes internes, eux, sont mâles. Pour qualifier cette espèce d'animal, l'on parle de « pseudo-hermaphrodisme mâle », qui est le terme scientifique correct. Ces *ndre* valaient environ la moitié plus que n'importe quel cochon mâle utilisé dans ces rituels, et les « prix des cochons » variaient pour chaque rang selon le stade de croissance, la courbure des défenses et le nombre d'associations de cochons mâles castrés et de *ndre*. Dans ce système de grades, les rangs portaient des noms différents (en partant du plus bas) : *nëvok*, *vonëre*, *vüryâr*, *vüryâru* (également connu sous le nom de *levüs*) et *vüster*. Une fois que l'individu avait accédé à un rang, il ajoutait un nom à celui du rang en question pour l'utiliser comme titre ; il pouvait dès lors être désigné par exemple comme *vüster terten* ou *vüster nokon*, etc... Ainsi, la *rova* personnelle d'un homme d'un rang extrêmement élevé peut porter non seulement le nom du style particulier de l'assiette, mais aussi un nom personnalisé, s'énonçant par exemple comme « l'assiette/*rova* sacrée de ... (ou tout autre titre) ».



Dans les cas où les défenses de cochon entrent pour une part dans la décoration de l'assiette, il s'agit de celles de cochons intersexuels plutôt que de cochons mâles (comme sur l'assiette d'Ambrym).

C'est sur les rivages du nord de Santo que nous arrivons à la fin de notre périple, qui nous a permis d'appréhender, bien que de manière incomplète, quelques-uns des styles d'assiettes en bois du Vanuatu. Devant nous, au nord, s'étendent les îles Banks et Torres, avec leurs réserves d'assiettes en bois, de pilons à *nalot* et de couteaux[43], tous aussi stupéfiants les uns que les autres.

Comme nous l'a montré cette brève étude, l'univers des assiettes du Vanuatu est essentiellement un moyen de pénétrer dans celui des hommes et dans certaines activités rituelles masculines, un parti pris qui différerait quelque peu si nous examinions les assiettes européennes. Dans bien des cas, les assiettes du Vanuatu sont liées au pouvoir et au prestige, au respect et au sacré – et ne sauraient être de vulgaires récipients dont on se sert pour manger hâtivement et que l'on met ensuite dans le lave-vaisselle.

Fig. 12. *Cette assiette en bois provient de la région de Big Bay où l'on parle le negev. Dans cette région, ce type d'assiette porte également le nom de rova. Haut. 67,5 cm.* Anc. coll. J. Mueller acquis avant 1942. Collection J. Gabriel Barbier-Mueller, Dallas

NOTE DE L'EDITEUR

Nouvelles informations fournies en octobre 2004 par l'auteur suite à une enquête récente menée au cours d'un voyage de six semaines au Vanuatu, entre le sud de Malakula, Maewo, et le nord de Pentecôte :

« Au nord de l'île de Pentecôte, j'ai observé un récipient semblable par certains aspects à celui de la collection Barbier- Mueller présenté en figs. 3a et 3b. Il est bien plus volumineux que ce dernier, et comprend d'autres détails. Ce plat était aussi utilisé pour la préparation du *kava*. Ses motifs décoratifs, rencontrés au nord de Pentecôte, dérivent d'un dessin de sable représentant « Bulin Maloghu non Tagaro, ou le plat à *kava* de Tagaro » (Tagaro est le dieu ou le héros des îles Maewo, Ambae et du nord de Pentecôte). C'est aussi le nom du récipient que nous évoquons. Celui-ci a été fabriqué il y a trente ans environ sur l'île de Maewo. L'un de ses deux bords servait à placer la petite pierre de corail à broyer, utile à la préparation du *kava* ; les coquillages à *kava* étaient disposés à l'autre extrémité. Il n'est pas certain que ce plat porte aussi le nom de « plat à *kava* de Tagaro », mais j'aimerais préciser que la provenance de Pentecôte précédemment évoquée pourrait être correcte ou le plat pourrait provenir de l'une des cultures croisées mentionnées plus haut. KH »

REMERCIEMENTS

Aucun travail d'anthropologue n'est véritablement le fait d'une seule personne – il est toujours la somme et l'analyse de renseignements fournis par d'autres – et cet article ne saurait faire exception. J'aimerais tout d'abord remercier les centaines, pour ne pas dire les milliers d'amis Ni-Vanuatu, qui, au cours de ces trente dernières années, m'ont permis d'accéder de manière si agréable et si gratifiante jusqu'aux tréfonds de leur culture. Je souhaiterais également dire toute ma reconnaissance au personnel qui collabore ou a collaboré au Centre culturel du Vanuatu, à Ralph Regenvanu, son dynamique directeur, ainsi qu'aux nombreux travailleurs de terrain qui font ou ont fait partie du Centre culturel, et ont exercé leurs talents dans les îles. En ce qui concerne certains aspects de cet article, je remercie tout spécialement au Vanuatu Joseph Taripoaliu de Tongoa, Sepa Andrew de Buninga, Hanghang et Etoul Rainmal de Fanla (au nord d'Ambrym), le chef Telkon Watas Lusbangbang de Bunlap (sud de l'île de Pentecôte), Amy de Ranwadi (île de Pentecôte), Paul Vuhu du nord d'Ambae, John et Amy Selwyn de « Binihi » Kava Nakamal à Anabru (Port Vila), Barry Weightman à Port Vila, Sulta'awua de Bilbili/Bilibil (centre sud-ouest de Santo) et le chef Kubu Kevin de Hog Harbor (nord-est de Santo). En dehors du Vanuatu, j'aimerais exprimer ma gratitude à Tom Ludvigson et Jacques Guy – sans oublier Jean Guiart pour son travail de pionnier – ainsi qu'à Christian Kaufmann de Bâle (pour son aide avec les photos de Speiser), et remercier tout particulièrement mon épouse, mes amis et collègues de l'Australian Museum (département d'anthropologie et bibliothèque de recherche) à Sydney, ainsi que mes amis et collègues du Macleay Museum, Université de Sydney, pour leur patience et le soutien qu'ils ont bien voulu m'apporter dans ma quête perpétuelle de documentation sur le Vanuatu.

DEDICACE

L'auteur aimerait dédicacer cet article aux esprits et à la mémoire de deux amis décédés au moment où il rédigeait son texte. Il s'agit d'abord de l'éthnomusicologue Peter Crowe, qui a réalisé tout un travail sur Ambae en 1971, 1974 et 1976-1977 (ainsi que sur Maewo ces dernières années). Il est mort à Auckland le 21 avril 2004 des suites d'une longue maladie. *Pita, ating naoia yu save liftemap shel oltaem nomo long bigfala nakamal long skae (o weaeva!).* La seconde personne dont il est question est Cornish Tarawari, le chef du village de Lolovenue, au nord d'Ambae, et le père classificatoire (adoptif) de Peter. Il s'est éteint à Ambae un jour plus tard, le 22 avril 2004.

BIOGRAPHIE

Kirk Huffman a poursuivi des études d'anthropologie, d'archéologie préhistorique et d'ethnologie aux universités de Newcastle-upon-Tyne, Oxford et Cambridge (Royaume-Uni) de 1966 à 1977. Après un travail de terrain sur l'île de Malakula en 1973, 1974 et 1976, il est devenu le premier conservateur à plein temps du Vanuatu Cultural Centre (section du musée national) de 1977 à fin 1989. Il est actuellement conservateur honoraire du Vanuatu Cultural Centre, chargé de recherches à l'Australian Museum, Sydney, maître de conférence honoraire au Macleay Museum à l'Université de Sydney et membre du comité scientifique du Musée de Tahiti et des îles, Tahiti.

BIBLIOGRAPHIE

BAKER (John Randal), *Man and Animals in the New Hebrides*, London, G. Routledge & Sons, 1929.

BONNEMAISON (Joël), HUFFMAN (Kirk), KAUFMANN (Christian) et TRYON (Darrell), *Arts of Vanuatu*, Bathurst, NSW, Crawford House, 1996.

GUIART (Jean), « Société, Rituels et Mythes du Nord Ambrym » in *Journal de la Société des Océanistes* 7, 1951, p. 5-103.

_____, *Espiritu Santo (Nouvelles Hébrides)*, Paris, Plon, 1958.

HUFFMAN (Kirk), « Plates and Bowls from Northern and Central Vanuatu » in *Arts of Vanuatu*, Bonnemaison et Bathurst, NSW, Crawford House, 1996, p. 226-231.

_____, « Trading, Cultural Exchange, and Copyright : Important Aspects of Vanuatu Arts » in *Arts of Vanuatu*, Bonnemaison et Bathurst, NSW, Crawford House, 1996, p. 182-194.

_____, « Wooden and Bamboo Food Knives from Northern Vanuatu » in Arts of Vanuatu, Bonnemaison et Bathurst, NSW, Crawford House, 1996, p. 204-207.

_____, « Wooden *Nalot* Pounders » in *Arts of Vanuatu*, Bonnemaison et Bathurst, NSW, Crawford House, 1996, p. 232-233

_____, « Eating with the Ancestors : A Rare Plate from Malo, Northern Vanuatu » in *Journal of the Pacific Arts Association*, 15/16, 1997, p. 37-41.

MULLER (Kal), « Agriculture and Food Preparation in Bunlap (New Hebrides) » in *Journal de la Société des Océanistes* 31, no. 47, 1975, p. 213-221.

SPEISER (Felix), *Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und den Banks-Inseln*, Berlin, C. W. Kreidel, 1923.

_____, *Ethnology of Vanuatu : An Early Twentieth Century Study*, Bathurst, Australia, Crawford House, 1991.

NOTES

1. Speiser 1991, Guiart 1958, Huffman 1996, 1997.

2. Indigènes du Vanuatu.

3. Bien qu'il n'existe aucune règle stricte à ce sujet, certaines cultures du Vanuatu ont tendance à voir le monde dans ce que les cultures d'origine européenne pourraient classer comme un *continuum* du sud au nord. Certaines cultures du sud du Vanuatu font remonter l'origine du monde, et d'ailleurs « toutes les îles du monde », à une puissance spirituelle majeure au sein de la mer dans la région d'Umwai Nyang et Umwai Upne, qui a commencé à concentrer ses forces pour créer une terre solide. Cette force a donné naissance aux îles les plus au sud de l'archipel, puis à d'autres îles au fur et à mesure qu'elle se déplaçait vers le nord, pour finir par engendrer le reste du monde. Dans les cartes européennes, le nord est toujours situé en haut (le pays éditeur de la carte occupe généralement une place centrale). C'est simplement une habitude ou une tradition culturelle. Puis-je suggérer aux lecteurs qui possèdent des cartes murales à proximité de les suspendre « à l'envers » pendant une semaine, et de voir si ce geste affecte la manière dont ils regardent le monde. Ils risquent bien d'être surpris de l'effet produit sur leur façon de penser (il est aussi logique de suspendre la carte de cette manière que de la manière habituelle).

4. Par rapport à la population. Cependant, toutes les langues du Vanuatu appartiennent à la famille austronésienne : dans le cadre de cette relation, la situation linguistique de la Papouasie-Nouvelle-Guinée est plus complexe.

5. En bislama, la *lingua franca* du Vanuatu. Chaque langue a son propre terme pour cette notion. *Laplap* désigne plutôt la technique de préparation que le genre de nourriture en soi.

6. Un trou creusé dans le sol, dans lequel sont d'abord placées des pierres spécifiques chauffées au feu. Le tout est alors recouvert de terre, ou par une couche de nattes pendant plusieurs heures, ce qui permet de cuire les aliments et d'en développer toute la saveur.

7. Une forme de ce style, considérée comme étant d'Efaté, est illustrée *in* Speiser, 1991, pl. 25, p. 9. Il existe davantage d'assiettes récentes sculptées à Efaté ou sur les îles juste au nord d'Efaté, qui ont tendance à privilégier un style traditionnel : les pattes dépassent moins et finissent par se replier parallèlement aux extrémités pointues. A l'heure actuelle, certaines des plus belles assiettes de ce style sont sculptées par Joseph Taripoaliu de l'île de Tongoa. Sepa Andrew de l'île de Buninga semble opter davantage pour le style lié à celui qui est illustré *in* Speiser, 1991, pl. 25, fig. 7 (mais avec des extrémités moins pointues).

8. Pour une introduction générale aux divers aspects de ce système complexe, cf. K. Huffman, « Trading, Cultural Exchange and Copyright : important aspects of Vanuatu Arts », 1996, p. 182-194.

9. Pour un profil détaillé de la culture du nord d'Ambrym, cf. J. Guiart, « Sociétés, rituels et mythes du Nord Ambrym », *Journal de la Société des Océanistes*, vol. 7, 1951, p. 5-103.

10. Il existe un autre genre de *siye*, dans les collections de l'Australian Museum à Sydney, dont le dessous incurvé n'est pas doté de pieds, mais orné d'une tortue en son centre, ainsi que de défenses de cochons à chaque extrémité. Village de Fanla, nord d'Ambrym, donation Moriarty, cat. E 86918.

11. Le fean est la langue parlée dans la plupart des régions du nord d'Ambrym.

12. Cf. ci-dessous.

13. Cf. la photo de terrain représentant un groupe mangeant du *wuwu* dans une grande *siye* ovale, non décorée, tronquée. Photo de et avec l'autorisation d'Anthony Copping, village de Neueha, nord d'Ambrym, 2003.

14. Terme bislama qui signifie « feu sacré » ; c'est un système répandu de consommation/cuisine traditionnel, associé aux systèmes de grades pour les hommes au nord du Vanuatu, où les hommes ne peuvent manger avec les femmes et doivent absorber la nourriture cuite dans le feu sacré appartenant au rang particulier qu'ils occupent. Un homme de rang inférieur ne peut en aucun cas manger des aliments cuits dans le feu sacré d'un dignitaire, et vice-versa. Dans certaines régions, les femmes peuvent préparer la nourriture et l'apporter à proximité de la zone sacrée des hommes ; dans d'autres régions, certains hommes ne peuvent consommer les aliments préparés par des femmes. Plus on s'élève dans le système, plus le mode de nourriture connaît de restrictions.

15. Comme le fait par exemple le vieux Tofor Lakon du village de Neueha (2004).

16. Sorte de figuier dont les racines adventives forment un ensemble de voûtes en s'implantant dans le sol.

17. Cf. les trois magnifiques *Atingting* des collections Barbier-Mueller : Inv. 4602-A, 4622-A et B (**fig. 5**).

18. Pour une photo de terrain adéquate des îles Banks, cf. celle d'Ureparapara prise par Felix Speiser en 1911, *in* : Speiser, 1991, pl. 105, photo 5, Bâle, cat. No (F) Vb 1986.

19. Elle est étiquetée « Ambrym », et F. J. Sargent en a fait don en 1944 (cat. No. E 51011).

20. Cette fine couche semblable à du ciment, qui se forme dans les assiettes en bois régulièrement utilisées pour la préparation du *kava*, contient des composantes particulièrement actives du *kava* sous une forme extrêmement concentrée. En tant que telle, cette poudre est très demandée comme additif pour des objectifs bien précis. Sur les îles de Pentecôte, d'Ambae et de Maewo par exemple, il est accepté que certains hommes achètent de la poudre de cette couche grattée dans des assiettes ayant beaucoup servi, qu'ils recueillent cette matière bien enveloppée dans une bourse en feuille, et qu'ils en mélangent périodiquement une pincée à leur *kava* (ou celui de quelqu'un d'autre) pour en accroître la puissance. L'effet est garanti!

21. Pour des photographies de terrain d'assiettes en bois destinées à la préparation de la nourriture au sud de l'île de Pentecôte (village de Bunlap, 1969-1970), cf. celles qui ont été prises par Karl Muller et publiées dans son « Agriculture and food preparation in Bunlap (New Hebrides) », *Journal de la Société des Océanistes*, No 47, vol. XXXI, juin 1975, p. 213-221. Pour la préparation du *nalot*, cf. photo 1, p. 217 ; pour le type de préparation *laplap*, cf. photo 4 (p. 218). Il est intéressant de noter que dans de telles préparations d'aliments, les assiettes sont manipulées traditionnellement par les représentants du sexe masculin, et tel est le cas pour l'utilisation des assiettes en bois dans la plupart des régions centre-nord et nord du Vanuatu.

22. « Santo » n'est bien évidemment pas le vrai nom de cette grande île, mais une version abrégée du nom castillan « Tierra Austrialis del Espiritu Santo » donné par l'explorateur portugais, Ferdinand de Queiros, qui était au service du roi d'Espagne au moment où il a découvert l'île en 1606.

23. Cependant, une poterie de forme purement utilitaire, fabriquée par des hommes et des femmes dans une région du centre-ouest de Santo, est une nouveauté qui date des dix dernières années.

24. Cette région intérieure du sud-ouest, sur les cours supérieurs des fleuves Bayalo, Navaka et Ora, est la patrie des fameux « pygmées de Santo » de la littérature à sensation passée et présente. Leurs représentants ont été filmés et photographiés pour la première fois par le cinéaste américain Martin Johnson en 1919, et c'est lui qui a été véritablement à l'origine de cette vague de sensationalisme à l'égard de ces gens. Se trouvant dans la région vers 1911, l'universitaire suisse Felix Speiser a consacré des dizaines d'années à la question des « pygmées ». L'aventurier Tom Harrisson, passant par la région vers le milieu des années 1930, les appela « Pygmées », de même que certains médecins militaires américains basés à Santo durant la Seconde Guerre mondiale. Cependant, c'est un usage abusif du terme, qui a une réelle base scientifique, et les vrais Pygmées (comme dans certaines régions du centre de l'Afrique) constituent une population distincte et génétiquement différenciée. Sans être des Pygmées, les habitants de Santo sont nettement des « individus de petite stature » (ils mesurent 1,57 m en moyenne), situation aggravée par les mariages consanguins et le régime alimentaire. Certains d'entre eux se sont établis sur la côte de Santo dans les années 1940. Leurs enfants, nés en ces lieux, ayant un régime passablement plus protéiné, sont devenus beaucoup plus grands qu'ils ne l'auraient été s'ils avaient été élevés dans les montagnes. Ce simple phénomène indique qu'ils ne peuvent être des « Pygmées » au sens propre du terme. Felix Speiser, tout comme l'ethnologue français très estimé Jean Guiart, qui a travaillé parmi eux en 1954, les classent comme des « individus de petite stature », et non comme des « Pygmées ». Les termes et descriptions en langue ake, utilisés dans le passage du texte proviennent du travail documenté de Jean Guiart datant de 1958, fruit d'une expédition extrêmement ardue et spécialisée.

25. Ces individus sont d'une taille plus « normale ». Je dois les informations et les photographies concernant cette région à la bienveillance de l'anthropologue suédois Tomas Ludvigson, qui a passé dix-huit mois au centre-sud de Santo de 1974 à 1976.

26. Il apparaît sous le nom de « Fortsenal » sur certaines cartes, et ce nom est aussi donné pour la langue kiai dans quelques-unes des listes linguistiques actuelles.

27. Terme bislama. J'ignore le nom en anglais. Il s'agit de la famille du *dracontomelum*.

28. Parfois encore signalée sous le nom de St Philip et St James Bay (baie de Saint-Philip et Saint-James) sur les cartes, traduction anglaise du nom donné par de Queiros en 1606.

29. *Tsureviu* signifie « cochon intersexuel » dans la langue de la région, connu par les linguistes sous le terme de *piatmatsina*. Je dois cette information ainsi que d'autres sur certaines parties de la région de Big Bay à la bienveillance et à l'assistance du linguiste français Jacques Guy, qui a séjourné longtemps dans le nord et notamment le nord-est de Santo au début des années 1970. Tsureviu a joué de malchance avec les cartographes et les auteurs, et personne n'a mentionné le nom du village correctement : il est diversement désigné sous les noms de Terevin, Tereviu (Speiser, 1923), Torebiou (Speiser 1991), etc...

30. Cf. ci-dessus dans le passage se référant à Ambrym.

31. Le système de grades lié au sacrifice du cochon a une histoire particulière.

32. Manifestement non incisée. L'incision du pénis, essentielle pour l'initiation masculine à Malakula, Ambrym, certaines parties d'Epi et au sud de l'île de Pentecôte, n'était pas une tradition à Ambae, Maewo, dans les régions du nord de l'île de Pentecôte, à Santo, ainsi que dans les îles Banks et Torres.

33. Pour un aperçu de cette pratique – ainsi que du rangement des assiettes dans une case réservée aux hommes – sur l'île de Malo, juste au sud de Santo, cf. Huffman, 1997

34. Illustrée *in* Huffman, 1996, p. 230, fig. 271a, b ; Bâle, cat. No Vb 4309)

35. Comme celles recueillies par Speiser, 1991, assiette 24, Nos 6 et 9 ; Bâle, cat. Nos Vb 4306 et Vb 4307.

36. Cf. Huffman, 1996, p. 227, fig. 267, pour une assiette à l'extrémité supérieure « fermée » et à la queue de poisson fendue, provenant de l'ouest de la baie.

37. D'autres belles assiettes anciennes actuellement dans les collections de l'Australian Museum ont été reproduites dans les catalogues comportant les numéros suivants : E 33374, E 3375 et E 3337 , E 8385 et E 8386 (acquises par P. Lawrence, 1899), E 18933 9 (recueillie par le Capitaine A. Home, probablement à la fin du XIX^{e} siècle), E 36941 (donation, A. J. Marshall, années 1930), E 58845 (donnée par H. C. Adamas en 1957, et étiquetée à l'origine « Nouvelle-Calédonie ») et E 72087 (donation Ward, 1981).

38. *Na* est une désinence courante dans le Vanuatu, jouant le rôle d'article ; le mot correct pour l'assiette serait donc simplement *rova*.

39. E 33374.

40. E 33375.

41. Selon Jacques Guy, il s'agit d'un dialecte très proche de la langue parlée à Tsureviu (le piamatsina). *Il tire son nom du village de Tolomako (qui s'appelait à l'origine Tololomako).*

42. Avec mes remerciements à Jacques Guy pour les traductions.

43. Pour ceux qui désirent jeter un coup d'œil sur les sujets concernant les pilons à « nalot » et les couteaux en bois dans les îles Banks, cf. Huffman, « Wooden nalot pounders » in Bonnemaison et al., 1996, p. 232-233, et Huffman, « Wooden and bamboo food knives from northern Vanuatu », ibid., 1996, p. 204-207.



Robert Wilson,

magicien catalan

Portrait par une Duchesse anglaise tenant salon au café Greco

par
Renato Caprini
illustrations et mise en page
Veronika Viznerova





C'était l'heure creuse au café Greco. Assis sur une chaise minuscule, le Chapelier somnolait sous l'œil attendri de la Duchesse.

- Nous nous sommes donné un mal fou pour évider cette heure, remarqua le Lièvre de Mars.

- C'est ce qui s'appelle remplir une tâche avec zèle et entrain, dis-je, pour ne pas être en reste.

- Vous êtes idiot, grinça la Duchesse. On ne peut évider une heure en remplissant une tâche.

Des touristes allemands passèrent. Un garçon à la veste blanche immaculée virevolta sur un talon pour les éviter, redressant par miracle son plateau.

- A quelle heure décolle l'avion pour Barcelone ? demanda le Chapelier.

- C'est vous qui avez les billets, répliqua la Duchesse, agacée. Regardez-les donc ! (Elle se tourna vers moi, miel et sourire.)

- Cher Renato, nous ferez-vous le plaisir de nous accompagner à l'aéroport ?

Je compris le sens voilé de cette question. Les taxis sont hors de prix. Mais les avions ne le sont pas moins, car la Duchesse n'est pas femme à réserver un billet par Internet. Pourquoi donc ce détour par Rome, au lieu d'aller directement de Londres à Barcelone ?

- Tous les chemins mènent à Rome, énonça le Lièvre de Mars d'un ton sentencieux.

- Et tous en repartent, évidemment, conclut le Chapelier.

J'opinai sans conviction particulière. Pourtant, la pertinence de ce raisonnement ne m'échappait pas. Le hasard avait voulu que j'entre au café Greco au lieu de faire la sieste, sans me méfier de l'habileté manuelle du Lièvre de Mars. J'étais tombé dans l'heure creusée par ses soins. Rien d'étonnant à cela : chacune de nos rencontres est marquée par un incident mineur de cette espèce. Je m'enquis de la cause de ce voyage en Catalogne.

- En Catalogne ? demanda la Duchesse de sa voix haut perchée.

- En Catalogne ? reprirent les deux autres, regardant le plafond.

- Si je ne fais erreur, poursuivais-je non sans courage, vous vous rendez en Catalogne…

- Vous n'avez rien compris ! trancha la Duchesse. Nous avons rendez-vous avec Bob.

- Bob ?

La Duchesse regarda le Chapelier, lui faisant un geste impérieux dans ma direction. Cela pouvait signifier : « Assassinez-le ! » ou « Ne le laissez pas mourir idiot ! » ou même « Faites-lui apporter l'addition ! »

Le velours rouge de la banquette se faisait brûlant sous mes fesses, si je puis avouer ce détail assez dégoûtant, quoique véridique. Le Chapelier hésitait. Le Lièvre de Mars se leva, s'inclina et se rassit.

- Nous avons rendez-vous avec Robert Wilson, dit-il.

- Robert… m'écriai-je, mais je connais très bien Bob !

- On ne dirait pas ! laissa tomber la Duchesse, glaciale.

- Je vous assure…

- Ne m'assurez pas. La Lloyds s'en occupe déjà. Ainsi, vous ne connaissez pas Bob et vous le connaissez ? Vous êtes plus fou que le Chapelier, mon cher. Au fait, puisque vous ne connaissez pas Bob, dites-moi qui ne vous a pas présenté à lui ?

- Les Barbier-Mueller.

La Duchesse chaussa ses lunettes, m'examina sans dissimuler sa curiosité.

- J'en déduis que vous ne connaissez pas les Barbier-Mueller, susurra-t-elle, la bouche en cœur. Il est donc normal qu'ils ne vous aient pas présenté à Bob. Et cela n'est pas arrivé dans quelle ville ?

- New York, dis-je. A moins que ce ne soit Paris. Ou peut-être Genève.

- Ginevra ou Genova ? demanda le Chapelier.

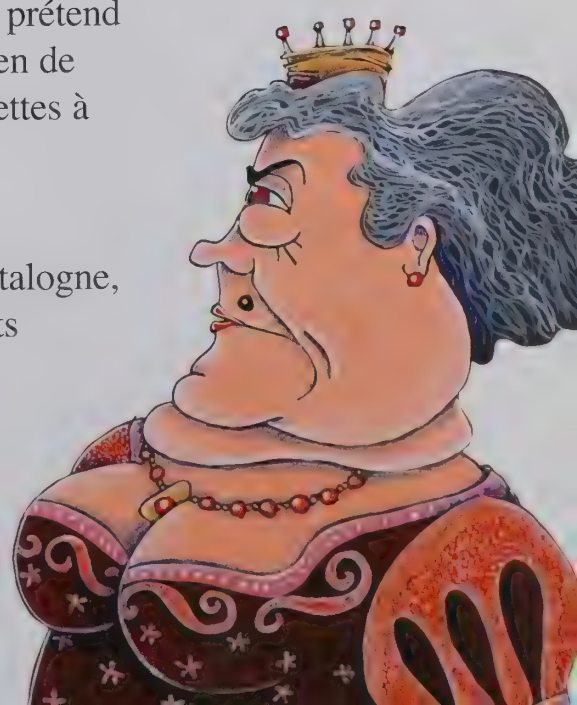
- Ginevra.

- Un jour, je visiterai l'Italie, affirma le Lièvre de Mars. Bob prétend qu'aucun de ses décors de théâtre n'a jamais été fait au moyen de spaghettis. Le dernier s'ouvre sur une accumulation de caissettes à fruits en plastique de toutes les couleurs.

- Quelles couleurs ? demanda la Duchesse.

- Je l'ignore. Vous savez bien que si nous n'allons pas en Catalogne, c'est pour continuer à ignorer la couleur des caissettes à fruits employées par Bob.

Le Chapelier éclata de rire. Il fit remarquer à la Duchesse, non sans respect, que cinq phrases de plus leur feraient rater l'avion. Puis il me demanda si ma voiture était garée à proximité.





Elle l'était, chose étonnante, due à l'intervention du Lièvre de Mars, je n'en doutais pas. Il parle couramment le polonais et il a de hautes, très hautes relations à Rome.

- Je parle aussi le serbe, le slovène, l'ouzbek et le sardinapali, énuméra le Lièvre de Mars, comme s'il avait lu dans ma pensée. Il ajouta : « Partons ! » en plusieurs langues inconnues de moi. Elles ne semblaient guère chrétiennes. Je payai le garçon virevolteur, qui se nomme Amedeo, et me donne du « Commendatore ». Cela n'impressionna pas mes trois compagnons (Bob, lui aussi, est Commendatore). Ils se bousculaient comme des écoliers vers la sortie. La Duchesse, rejetée sur le Chapelier, laissa tomber son sac. Un galant inconnu l'ayant ramassé, elle le lui arracha des mains, indignée. Dans la voiture, en route pour l'aéroport, je tentai de m'informer :

- Vous avez mentionné le dernier spectacle de Bob Wilson ?

- Pas du tout, trancha la Duchesse. Nous avons mentionné un dernier décor…

- De son dernier…, ajouta le Chapelier.

- Spectacle, conclut le Lièvre de Mars.



- Dans quel théâtre cela se donne-t-il ? demandai-je.

- Dans un musée, répondit la Duchesse, plus aimable. En fait, c'est un non-spectacle.

- Avec un non-décor ? interrogeai-je, hésitant.

- Quelle idée. Décor, mise en scène: tout y est. C'est un ballet ? Un opéra ? Phillip Glass ? Mozart ? Wagner ?

La Duchesse se tourna vers le Chapelier. « Il est stupide, dit-elle, chuchotant de sa voix de stentor. Expliquez-lui… »

- Il y avait une fois…, commença le Chapelier.

- De façon laconique ! ordonna la Duchesse.

- Il n'y avait pas une fois…, reprit le Chapelier.

- Taisez-vous, intima la Duchesse. Cher Renato, aimez-vous l'art précolombien ?

J'étais pris au dépourvu. Je bafouillai que, eh bien! oui, certes !

- Il n'y connaît rien, constata le Lièvre de Mars.

- Les Mayas, vous avez entendu ce nom ? demanda la Duchesse, comme si elle s'adressait à un écolier.

- Les Mayas, oui. Et les Aztèques. Et les Incas.

- Oui ? Vous voyez ! s'exclama la Duchesse triomphante. Il est un expert en matière d'art précolombien. Je n'en doutais pas… Cher Renato, le spectacle, c'est une collection précolombienne, mise en scène par Bob.

- A Barcelone ?

- Dans le musée Barbier-Mueller. Bob a cassé tous les murs et il a construit un volcan, un désert artificiel, un gratte-ciel, des précipices, une rivière, pour servir de cadre à des objets qu'il aime. Au fait vous aviez raison : ce n'est pas vraiment un spectacle…

- C'est un cataclysme ! confirma le Lièvre de Mars.

- Un ouragan ! surenchérit le Chapelier.

Je me sentais rassuré. J'aime le mot « ouragan ». C'est le seul que les Européens ont emprunté à la langue des Indiens Caraïbes avant de les exterminer. Nous arrivions à l'aéroport. Je trouvais une place de parking.

- Ne bougez pas, dit la Duchesse.

- Y a-t-il une mygale sur mon épaule ? demandai-je effrayé.

- Non. Le Chapelier va vous montrer les photographies de l'ouragan de Bob. Rassurez-vous, c'est sans danger.

Le Chapelier ouvrit un immense porte-document : comme je n'allais pas à Barcelone, il me faisait cadeau des photos à la vue desquelles la Duchesse avait décidé de faire le voyage. Elle ne cachait pas son enthousiasme en commentant chaque prise de vue.

- N'est-ce pas un merveilleux non-spectacle ? demanda-t-elle.

- Mieux ! dis-je. C'est foisonnant de non-idées, chose propre au jamais vu !

- Exact. Exactissime, puisque ce sont des fragments d'ouragan capturés par Bob, cria le Lièvre de Mars, enthousiasmé.

- N'est-ce pas ? s'exclama la Duchesse, ravie. Oh, je me réjouis d'être rentrée à Londres pour raconter tout cela à la Reine.

- Vous pensez que cela l'intéressera ?



- Tout ce que je dis l'intéresse. Elle n'écoute pas. Moins elle écoute, plus elle est passionnée. C'est logique, n'est-ce pas ?

- D'une logique indiscutable. Si elle devait écouter pour comprendre, à quoi bon être Reine ?

- Vous savez, Bob, qui est né à Waco, Texas et pas à Buckingham Palace, écoute avec une attention extraordinaire. Sans doute l'avez-vous remarqué ?

- Non, dit la Duchesse, d'un ton sans réplique. Avec Bob je regarde, je n'écoute rien. Et lui ne m'écoute pas non plus. Que pourrais-je lui apprendre ?

- Que pourrait-elle lui apprendre ? répétèrent en chœur le Chapelier et le Lièvre de Mars.

Le vent se mit à souffler. Il s'engouffra dans la large robe de cour de la Duchesse et lui arracha presque sa couronne légère, légère (les temps sont durs), qu'elle maintenait d'une main potelée. Le Chapelier succombait sous le poids des bagages.

Le Lièvre me fit un petit signe de menton. Leur trio disparut de ma vue, suivi par le regard des passants ébahis. Je restais, les photos de l'ouragan, du non-spectacle en mains, les scrutant minutieusement. Faut-il confesser que deux ou trois jours plus tard, j'étais à Barcelone, arpentant les salles dallées de pierre noire du musée Barbier-Mueller, accompagné de la charmante Señora Anna Casas, directrice de l'institution.

- C'est magnifique ! m'exclamai-je. Ne trouvez-vous pas curieux que la Duchesse ait parlé d'ouragan ? Certes, je suis bousculé par des dizaines de visions inhabituelles. Certes, je suis interpellé par une figurine péruvienne en argent placée sur le dos d'un faon empaillé, voguant lui-même dans une barque minuscule. Certes… Je veux dire que je sens souffler le génie de Bob. Mais ce n'est pas un ouragan.



- Quelle Duchesse ? demanda, l'œil étonné, la Señora Casas. Une Duchesse ?

- Avec un Chapelier et un Lièvre de Mars… Vous ne les avez pas vus ?

La jeune dame parut soudain se rappeler un rendez-vous urgent. Elle s'excusa de devoir me laisser finir seul la visite. Me retournant, je la vis parler à un gardien, qui me désignait discrètement de l'épaule. Elle tapotait son front de l'index. Je présumai que la Duchesse avait dû se comporter de façon désagréable (cela lui arrive). Mais peut-être aussi mon comportement



(je marche toujours sur les mains pour visiter une exposition) suscitait-il quelque étonnement chez des gens très conservateurs. Je repris pied sur la pierre noire. Mes semelles claquèrent sec. L'inversion disparue, il me sembla que le monde de Bob Wilson gagnait en sagesse…

Une grande sérénité m'envahissait et je crois même que je somnolai devant le paysage aux couleurs changeantes, habité par une minuscule statuette que menace un serpent brillant, brillant, brillant… Ai-je bien entendu : « Dormez, je le veux » ? Un conseil. Un seul. Même si vous habitez Londres, filez à Barcelone, voyez l'exposition de Bob. Elle est magique. Au point que si vous préférez éviter l'escale de Rome, il vous approuvera. A la tête d'un capital de gentillesse immense, aussi grand que son talent, il distribue à pleines mains les nouveautés soldées par le bazar rangé sans grand ordre dans son cerveau supérieurement organisé. Cette absence d'avarice est rare, paraît-il, chez les natifs de Waco. A mon avis, la Duchesse doit en abuser. Mais après tout, cela ne nous regarde pas. Par contre, au nom de l'Association internationale des amis des cervidés, je tiens à féliciter les collaborateurs du metteur en scène pour la mise à mort délicate du faon empaillé. Il n'a pas souffert, c'est visible, sinon ses pattes seraient raidies. J'aimerais que les palmiers à sucre de Côte-d'Ivoire soient aussi bien traités. Ce n'est qu'un simple vœu ; comme disait un de mes amis, il faut être économe de vœux extravagants. Les miracles, ajoutait-il, ne se manient pas sans danger. Jusqu'ici le musée Barbier-Mueller a évité le pire. Vous qui parlez couramment le polonais, écrivez deux lignes à qui vous savez : il ne faudrait pas que les figurines de jade placées à portée de main du public par Bob Wilson soient chapardées. Si vous ne le faites pas par conviction, faites-le en vous remémorant vos connaissances bibliques : un bienfait n'est jamais perdu. Grazie mille !



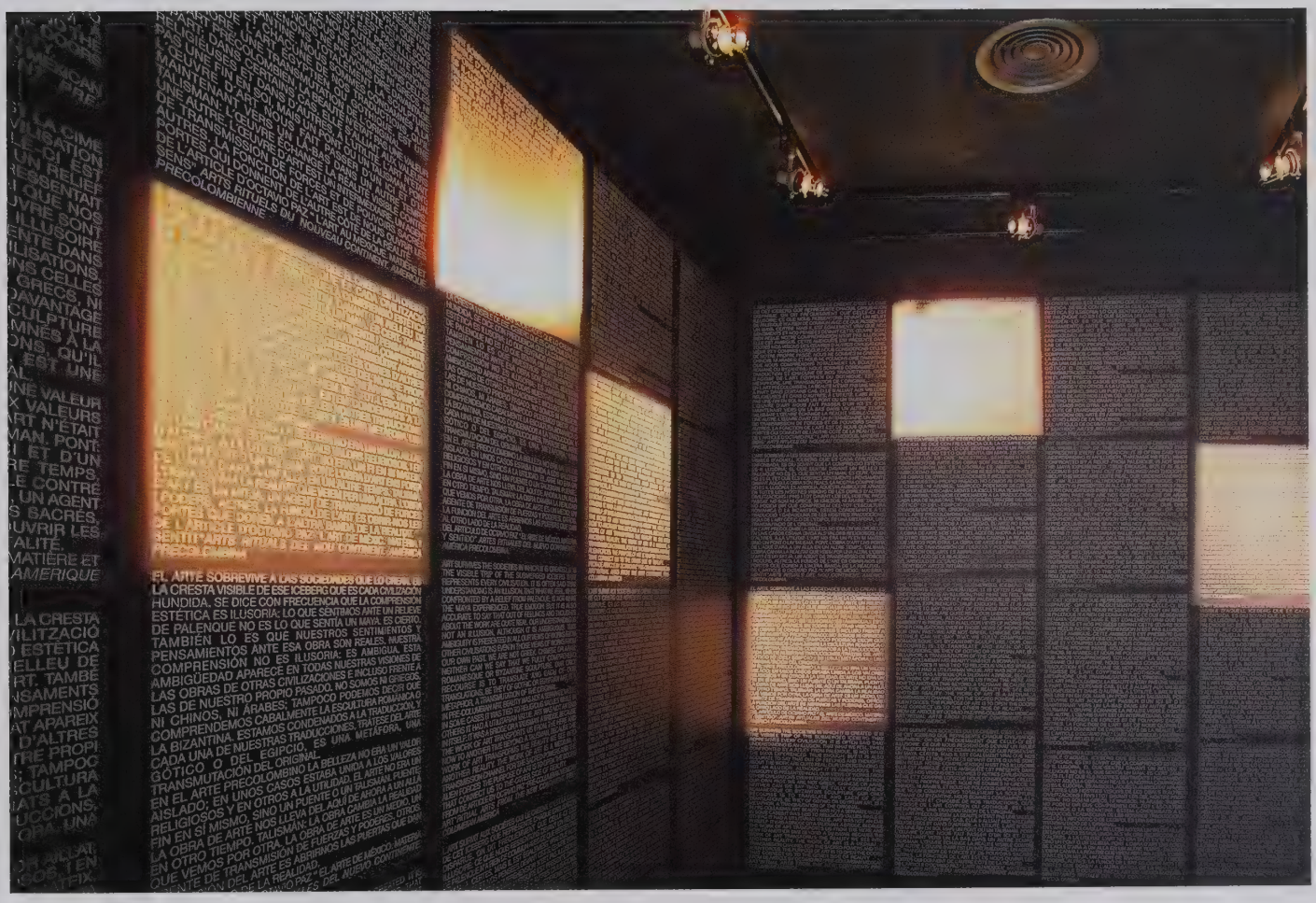
« Images du corps »
le musée interprété par Robert Wilson

Corps imaginaire :
une réflexion en deux temps qui intègre les formes précolombiennes dans une construction actuelle

Le propos consistait à mettre en relief la vocation d'espace consacré à l'art qui singularise le musée précolombien de la ville de Barcelone ; nous aspirions à bénéficier du regard complice d'un créateur contemporain et Jean Paul Barbier-Mueller nous a embarqués dans une aventure : mettre sur pied une exposition avec Robert Wilson, l'une des figures les plus fortes de l'avant-garde artistique américaine et du théâtre mondial des 30 dernières années. Parce qu'il a rompu radicalement avec le temps théâtral, parce qu'il a créé des « objets » artistiques d'une durée inhabituelle que l'on a parfois qualifiés de « théâtre des images » ou « théâtre de visions », Wilson a suscité les passions, l'admiration et bien des polémiques au fil des années. Il s'agissait donc d'un pari différent pour redécouvrir le musée et l'art précolombien, pari auquel se sont associés les élèves de la faculté des Beaux-Arts de l'université de Barcelone et de l'école technique supérieure d'architecture de l'université polytechnique de Catalogne.

« Images du corps » est une réflexion en deux temps où les formes précolombiennes se mêlent à la construction actuelle d'une image corporelle. Dans le premier espace, Wilson compose cette actualisation à partir d'une rencontre avec un écrit d'Octavio Paz. Dans le second, il présente les extrémités du corps, construites à partir d'un amoncèlement de matériaux de l'environnement quotidien ; ces extrémités abritent des images d'un environnement passé. Puis vient le tronc : poésie du quotidien composée de scènes disposées à la manière de natures mortes, une façon de montrer l'intériorité. Et enfin la tête : contrairement à ce qui lui était proposé au début du parcours, le spectateur parvient en un lieu, paysage du bien et du mal, où il est invité à construire son propre texte.

Espace 1. **Image d'une ouverture**



Une collection de mots extraits d'un texte d'Octavio Paz évoque le sens de l'œuvre d'art ; Wilson traduit ce texte et nous en offre sa propre signification en guise d'introduction à ce qu'il construit sous le titre « Images d'un corps ». Un artiste utilise la parole d'un autre artiste pour présenter un corps, construire son image à partir de celles qu'un autre a proposées.

Un texte en caractères blancs crée une séquence où se joue un rythme à quatre motifs, quatre formes idiomatiques mises en jeu pour rendre compte d'un seul contenu : c'est Wilson qui regarde.

Espace 2. **Image d'un portrait**



Cette fantaisie de Wilson, que provoque-t-elle ? De l'incertitude, et c'est un peu inquiétant. Des restes de plastique abritant quelques objets de valeur. Un être, entier, des pieds à la tête ; des visages et des corps au premier plan, qui se font écho sur quatre piliers tels les membres d'un animal, quatre pattes entre des espaces blancs et, entre les blancs, la finesse des visages sculptés.

Une accumulation de lettres, de lumières et de fentes blanches ; les trois autres couleurs font corps, masse pour quatre pattes.

Espace 3 Le couloir des natures mortes





Espace 3. Image d'une nature morte



Still lifes, ceci vit encore... un instant de vie que la langue française nomme *nature morte*. Paradoxe de la traduction ? *Ceci vit encore* est une collection de scènes, une série d'arrêts sur image qui sont la mémoire de l'être. Le regard généreux de Wilson spécule avec le temps chronologique et joue à nouveau avec les images qui nous permettent d'identifier comme connaissance ce qui est décrit. Savoir de quoi il s'agit tranquillise : « il s'agit d'un basalte du Guatemala, de 500 ans après J.-C., qui représente... ». En miroir, nous est offerte l'image de basalte traduite par une peluche bavarde. Que représente-t-elle ? Quelqu'un se souvient-il de son ours en peluche ? Instants du quotidien, scènes qu'il nous a été donné de vivre, une collection de tableaux, ou des chapelles latérales, délimitent l'image d'un corps central.

Espace 3. Quatre natures mortes

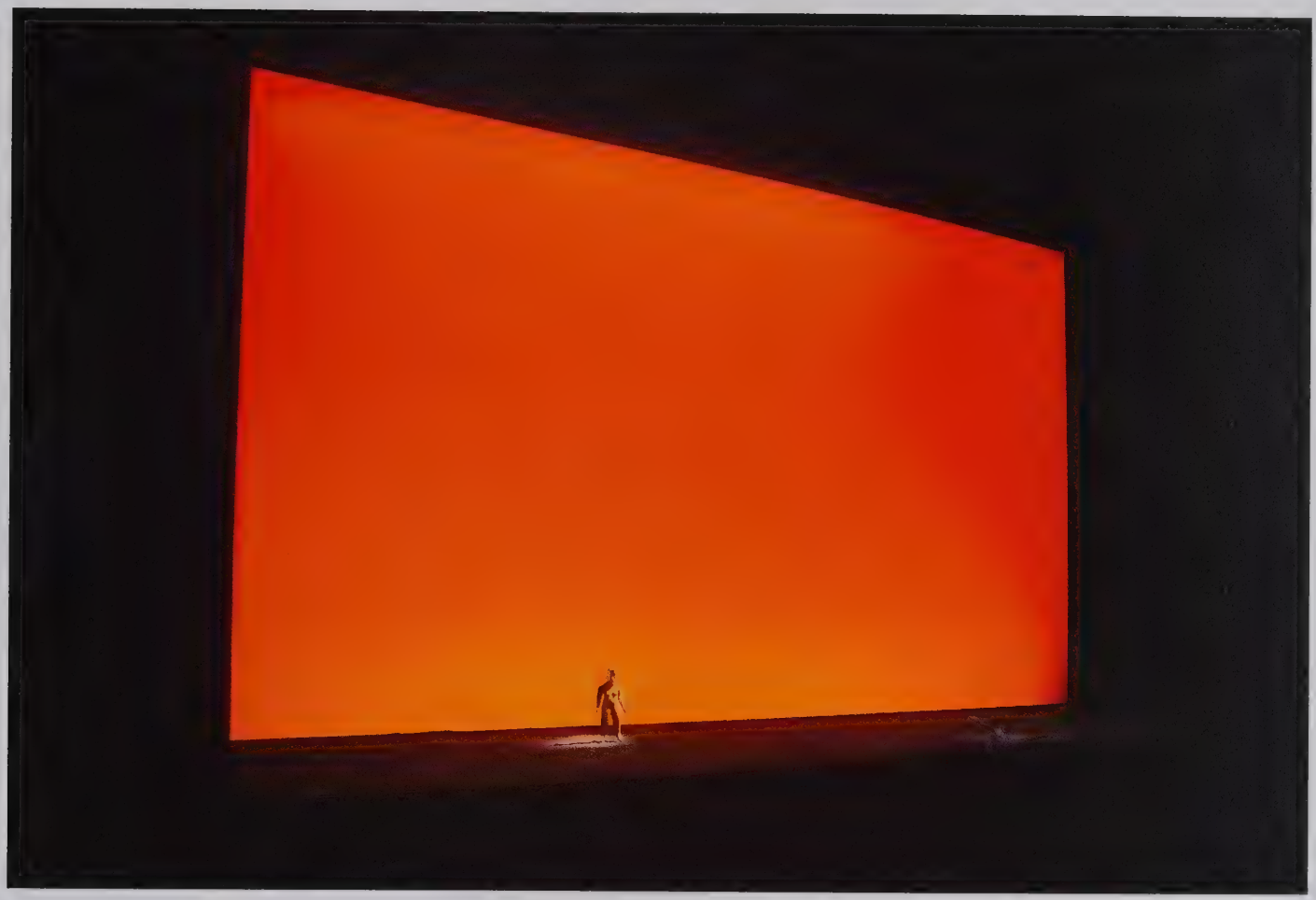








Espace 4. **Image d'un paysage (durée 7 min)**



Paysage avec silhouette : panoramique final des relations que Wilson provoque entre les choses, les choses qui sont là. Le paysage, comme lieu de la contemplation, réside dans cette image du corps, dans l'esprit.
Sans contemplation, pas de paysage : de l'espace oui, peut-être un territoire, mais pas de lieu. Le lieu n'existe que contemplé. L'artiste nous apaise, nous éloigne de l'incertain, nous invite au repos. Sans lumière, pas d'espace, et quelque chose se produit avec la couleur lorsque retentit la musique de Michael Calasso. Regarder, écouter et laisser le sens s'amplifier, laisser la musique animer le mouvement circulaire.

Anna Casas Gilberga
Montserrat Rodríguez Garzo

En raison de son succès, l'exposition est prolongée jusqu'au 27 février 2005

Conception graphique de la page 234 à 249 :
Veronika Viznerova



Confidentiellement vôtre...



Jean Paul Barbier-Mueller

MON ANGE... GARDIENNE.

Je ne crois pas trop aux miracles, n'ayant jamais découvert une statuette de l'île de Pâques, vendue dix balles chez un brocanteur du marché aux puces, dont je suis le visiteur assidu. Je ne me lasse néanmoins pas d'essayer, me rappelant que le père de Jean Roudillon avait déniché, précisément aux Puces, la statuette-tiki marquisienne en ivoire marin qu'acheta John Klejman, lequel la revendit à Nelson Rockefeller... C'est aujourd'hui l'un des chefs-d'œuvre du Metropolitan. Mais sans doute connaissiez-vous ce conte de fée ?

Lors de précédentes confessions publiques, je vous avais longuement entretenus des inconvénients causés par l'ingérence de mon ange-gardien, James, dans mes activités de collectionneur. Je ne sais quel membre de ma famille l'avait soudoyé. Il torpillait avec astuce mes projets d'acquisition d'objets merveilleux, et chers, bien sûr, en exploitant la mauvaise conscience éprouvée par tout collectionneur dépensant plus d'argent qu'il n'en dispose.

Au surplus, cet imbécile sentait (très légèrement, il est vrai) la transpiration, dans les rares occasions où je négligeais ses mises en garde, passais outre et rentrais chez moi triomphant, quoique vaguement penaud, avec une statuette olmèque ou un bronze antique sous le bras. L'effort effectué pour pénétrer au fond de mon âme tourmentée le faisait sans doute suer à grosses gouttes, et s'il pouvait dissimuler ses manigances à ma vue, il ne pouvait éviter d'être repéré par mon sens olfactif, fort aiguisé (j'ai cessé de fumer soixante gauloises par jour en 1954, à l'âge de vingt-quatre ans, après huit ans de tabagie infernale).

J'avais été (vous vous en souviendrez peut-être ?) jusqu'à me rendre à la cathédrale voisine, et j'avais supplié le Seigneur de me débarrasser de James, jurant que j'étais assez vieux pour ne plus avoir besoin de cet infirmier de l'esprit, de ce tuteur incapable de m'empêcher d'agir à ma guise, mais assez présent pour me ficher le bourdon.

J'éprouvais le triste sentiment que le Très Puissant, débordé par les guerres civiles et les épidémies, obsédé par le terrorisme, avait rangé ma requête au fond d'un nuage. En bref, je considérais que ma démarche avait échoué et je m'apprêtais à souffrir le reste de mes jours.

Et puis, le 17 mai 2004, jour anniversaire de ma naissance, je me réveillai étrangement euphorique, bien qu'une opération subie trois semaines auparavant m'eût enlevé un peu de ma mobilité juvénile. Rien n'était modifié autour de moi. J'éprouvais un petit mal de tête, assorti d'un léger rhumatisme à l'épaule. Et malgré ces bobos, quelque chose avant changé. Quoi ?

Les journaux lus, le courrier dicté, je me levai vers les dix heures et me dirigeai vers ma salle de bains. Je barbotai trente bonnes minutes, et je sortis de l'eau. J'avais oublié mon peignoir dans ma chambre à coucher. Deux pas maladroits. Trois. La glissade sur le marbre mouillé s'amorça. A l'endroit même où je m'étais cassé quatre côtes en 1988. J'eus à peine le temps d'avoir peur. Un miracle me fit retrouver l'équilibre. Assis sur mon lit en peignoir, quelques instants plus tard, je me rappelai qu'une légère pression s'était exercée sous mon coude droit (le côté où je m'apprêtais à basculer, ayant cru pouvoir me passer de béquilles).

James se serait-il montré rapide, empressé, tout d'un coup ? Je m'aperçus qu'aucune odeur de transpiration ne parvenait à mes narines. Et qu'un léger parfum de jasmin embaumait ma chambre, évoquant le lointain souvenir de galants voyages à Séville, quand le mois de mai frémissait sous le talon des danseuses de flamenco, les sabots des hidalgos, et que les jasmins en fleurs, du côté de la Casa Pilato, faisaient vibrer de sublimes crépuscules, dorés comme des faïences hispano-mauresques.

Je fus assez lent à comprendre, n'osant croire que j'avais été exaucé. Les jours suivants, je dus me rendre à l'évidence : James avait été rappelé et remplacé par un ange de sexe féminin. Tous mes capteurs sensoriels affichaient cette conviction. A l'idée que le Créateur, malgré les monstrueux problèmes suscités par cette humanité inventée dans un moment d'égarement, avait pensé à moi, j'essuyai une larme (je ne l'ai pas facile).

Le soir, avant de m'endormir, je m'efforçais d'imaginer mon angelotte, mon angélique gardienne, assise sagement sur le canapé où s'entassent les livres que je viens de me procurer. Etait-elle petite, rousse et mutine, avec des taches de rousseur, comme Marlène Jobert dans « Le passager de la pluie » ou gracile, blonde et belle comme Michelle Pfeiffer dans « Suzy et les Baker Boys » ? Ou tout au contraire ressemblait-elle à ces infirmières hommasses, capables de soulever un patient ventru comme si c'était un fétu ?

Quelle que fut son apparence (en avait-elle jamais eu une ?), je la mis à l'épreuve très vite, lors d'une visite chez un antiquaire où je me rendis acquéreur d'un objet merveilleux, pour un prix énorme. Pas un souffle, pas une tentative de me décourager, pas de reproche, ni de mauvaise conscience coinçant mon diaphragme, bien qu'à ce moment mes finances aient été assez à l'image de la marée basse, au Mont Saint-Michel…

Nous rentrâmes de conçert (je le suppose). Et là, planté en face d'un miroir tapissant une armoire, je m'entendis prononcer avec étonnement ces mots : « Seigneur, vous m'avez entendu. Vous avez satisfait ma demande. Mais au fond …, est-il normal qu'un ange-gardien vous voit faire un chèque d'un montant abusif, sans vous tirer avec gentillesse par la manche ? Je ne dis pas que je souhaite être persécuté, comme James le faisait. Il me semble toutefois que votre nouvelle collaboratrice pourrait m'inciter, discrètement, à marchander… »

La voix qui m'avait parlé à la cathédrale Saint-Pierre bourdonna à mon oreille : « L'homme est ainsi fait, qu'il ne sait asseoir son contentement en aucune chose !... » Je fis semblant de n'avoir rien entendu. Citer Chateaubriand me semblait pour le moins bizarre, de la part de l'inspirateur des Livres Sacrés. Mais depuis Jeanne d'Arc, on sait qu'il ne faut s'étonner de rien. Quoiqu'il en fût, je n'avais plus envie de me mêler de l'organisation des choses célestes, d'aucune façon. Les odeurs de transpiration et de jasmin que j'avais cru sentir ne pouvaient-elles pas être des hallucinations olfactives ?

Depuis plusieurs mois, je n'ai rien senti, rien remarqué. Je veille à ne pas oublier mon peignoir dans ma chambre et visite les antiquaires en toute liberté. Néanmoins, boudé par le Très-Haut, qui m'a rangé dans la catégorie des « clients pénibles », je me sens privé d'un service offert à des centaines de millions de personnes. De V.I.P., je suis devenu une sorte de clochard moral, sans soutien surnaturel, sans mauvaise conscience, ce dont mon compte en banque, autant que mon âme douloureuse, se ressentent sérieusement…

J'ai été ingrat, maladroit, et j'ai reçu la punition que je méritais. Il faut m'en accommoder. Et pourtant… Pourtant j'aurais tant voulu savoir si mon angelotte possédait la beauté et la grâce inquiétantes de Carla Bruni ?

Chaque soir, au moment de m'endormir, je scrute longtemps une des œuvres d'art qui m'entourent, soit dans la chambre où se trouve mon lit, soit dans le salon attenant. Certaines, comme les boucliers fixés horizontalement au-dessus des tableaux, et ces tableaux eux-mêmes, sont fidèles à leur poste. Au contraire, les sculptures, sur leurs socles, font des séjours plus ou moins prolongés, en fonction de leur présence dans des expositions itinérantes du musée.

Le 13 avril de l'année que nous finissons d'ébrécher, je n'avais guère sommeil, ni envie de travailler davantage. Mi-assis et mi-couché, mi-éveillé et mi-assoupi, je caressais du regard la statue fang, quand j'eus le sentiment que quelqu'un venait de s'installer à mon chevet. Un toussotement familier me fit comprendre que Josef Mueller, pour la première fois depuis sa disparition en 1977, éprouvait le besoin de se manifester. Peut-être le signe qu'à mon tour j'allais rejoindre le monde des ombres ? Ou bien quelque nouvelle intervention de mon ange gardien, parfois insupportable, parfois charmant et prévenant ?



Fig. 1. *Josef Mueller jouant aux échecs avec son futur gendre Jean Paul Barbier-Mueller. 1953.* abm - archives barbier-mueller.

- Bonsoir Monsieur, articulai-je, non sans difficulté (je ne suis jamais parvenu à appeler mon beau-père par son prénom, encore qu'il m'y ait invité, sans insister).

- Bonsoir, Jean-Louis ! crus-je entendre dans un murmure (il faut savoir que ma femme, alors ma fiancée, distraite comme à l'accoutumée, m'avait présenté à son père et à sa tante sous ce prénom. Dans ma belle-famille, composée d'une bande d'originaux, il s'avéra impossible de leur insérer un autre prénom dans la tête ! Ni de leur faire comprendre qu'une fiancée puisse utiliser de petits *nicknames* tendres, au point d'oublier que je me prénomme mais Jean Paul, sans trait d'union).

- La Fang (**fig. 4**)... Quel combat pour l'arracher à Charles Ratton ! Vous avez raison de l'admirer, elle est très belle, reprit la voix étouffée, marquée par le solide accent germanique, si familier à mes oreilles.

- Magnifique ! Je n'en connais qu'une qui soit mieux pensée, mieux construite, dans une collection parisienne.

- Vraiment (une vexation certaine se faisait jour dans le murmure) ?

- Elle appartenait à Félix Fénéon.

- Fénéon (la voix marqua une hésitation) ? Je l'ai bien connu, quand il dirigeait la galerie Bernheim. Il m'a même vendu un tableau : la *Blouse bulgare* de Renoir (**fig. 2**), en 1914. Mais je n'ai jamais vu sa collection d'art nègre.

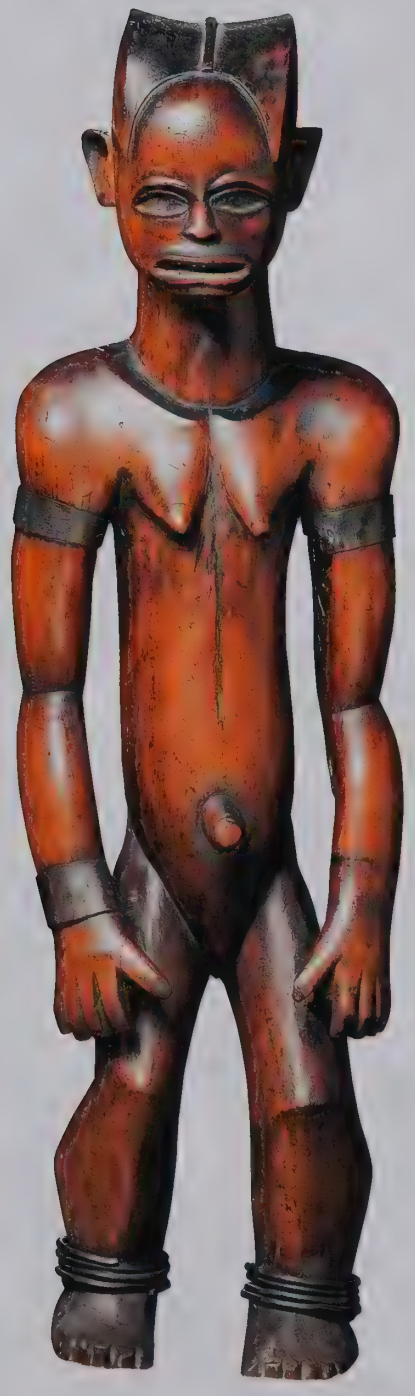
- Toujours votre sauvagerie, Monsieur, excusez-moi de le dire. Un jour, je me suis étonné qu'après avoir été un des premiers en Suisse à acheter des Picasso, vers 1912 avant la première guerre mondiale vous n'ayez jamais eu la curiosité de rencontrer l'homme.



Fig. 2. *Auguste Renoir.* La Blouse bulgare. *Huile. 1915. 65 x 54 cm.*



Fig. 3. *Paul Klee.* Gant rouge. *Huile. 1938. 52 x 38 cm.*



Vous m'avez répondu : « Il ne m'aurait rien dit de plus que ce que me disait sa peinture. »

- Je vous ai dit ça ? C'est l'exacte vérité !

- On dirait que cela vous étonne de m'avoir parfois livré une confidence, durant les vingt-cinq années où nous nous sommes côtoyés ?

- Vous parliez pour deux, Jean-Louis. Je ne sous-entends pas que vous disiez des sottises. Mais franchement, vous étiez un peu trop loquace pour un homme…

- … ayant le culte du silence, je sais ! Vous n'avez jamais cessé de considérer que parler en face d'un tableau était une faute grave, une preuve de légèreté. Votre culture germanique vous incitait à suivre Schopenhauer de façon rigide : devant une œuvre d'art, il faut se comporter comme on le fait en présence d'un souverain et se taire.

- La citation n'est pas tout à fait exacte, Jean-Louis. Schopenhauer a dit « en présence du prince ». Jeune, vous me confiiez votre admiration pour Ronsard, prince des poètes. Il n'a pas « régné » sans partage sur son époque, si je ne fais erreur. Montaigne, son contemporain, l'admira sans rien lui devoir. Les artistes sont des princes, pas des monarques.

Ils sont respectés de ceux qui le veulent, loin de l'obligation découlant d'une autorité quelconque. Cézanne, Picasso, Kandinsky étaient des princes.

- Y a-t-il un prince dont vous n'avez pas compris qu'il s'élevait au-dessus du commun ?

- Oui, Klee. Après sa mort, dans les dernières années de la guerre, on trouvait facilement ses tableaux, si considérable avait été son œuvre, et pour des prix très modestes. Je n'en ai acheté qu'un (**fig. 3**), chez le grand Rosengart à Lucerne. Il m'y a presque obligé. Personne ne voulait rien acquérir !

Fig. 4. *Effigie féminine fang. Sud du Cameroun. Bois. Haut. : 70 cm. Inv. 1019-5.*
Acquis par Josef Mueller de Charles Ratton en 1939. Musée Barbier-Mueller.

- Pourquoi cette incompréhension, chez vous, qui vous passionniez pour une gravure de Hiroshige, une épingle à cheveux africaine en ivoire, le masque kwélé (**fig. 5**) que Charles Vignier a refusé de vous vendre pendant des années, un vase hunnique, un bol minoen, des sculptures himyarites, polynésiennes ou congolaises, la peinture de Von Marées, Buchser (**fig. 6**), ou Hodler (**fig. 8**), comme celle de Léger (**fig. 7**), de Mirò (**fig. 9**), et de Ernst (**fig. 10**), que vous avez découverts à leurs débuts ?

- L'erreur est humaine. A l'époque où je ratais Klee, je découvrais avec émerveillement Dubuffet, le seul grand peintre français de la seconde moitié du XX^{e} siècle (**fig. 11**), encore qu'après 1950 sa peinture n'ait plus contenu la même charge de vérité intransigeante. Revenons à Klee. Cela paraît idiot à dire… La haine que lui vouait Cuno Amiet avait peut-être semé le doute dans mon subconscient ?

Fig. 5. *Masque kwélé à cornes recourbées. Gabon. Bois. Hauteur : 42 cm. Inv. 1019-15.* Anc. coll. Josef Mueller, acquis de Charles Vignier avant 1939. Collecté par l'officier civil Aristide Courtois avant 1930. Musée Barbier-Mueller.

Fig. 6. *Peinture de Frank Buchser.* Jeune fille à la plage. *Huile. Sans date. 23 x 32 cm.*

Fig. 7. *Fernand Léger.* Composition abstraite. *Huile sur toile. 1925. 130 x 97 cm.*

Fig. 8. *Ferdinand Hodler.* Eiger, Mönch und Jungfrau im Mondschein. *Huile. 1908. 72 x 67,5 cm.*

Fig. 9. *Joan Mirò.* Composition sur fond bleu. *Huile. 1926. 22 x 16 cm.*

Fig. 10. *Max Ernst.* La Grande forêt. *Huile. 1925. 114 x 146 cm.*

Fig. 11. *Jean Dubuffet.* View. *Gouache. 1945. Environ 40 x 30 cm.*



Fig. 5



Fig. 6.

Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.

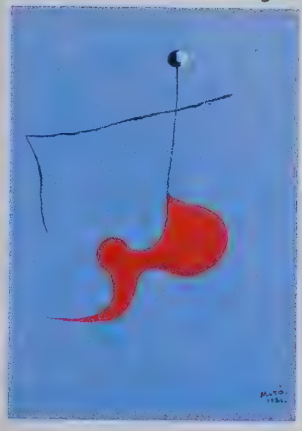




Fig. 10.



Fig. 11.

- Difficile à croire, objecterai-je avec le respect que je vous ai toujours porté. Vous m'avez maintes fois répété qu'après 1918, Amiet (**fig. 12**) était devenu un peintre banal, et que vous n'aviez plus rien acquis de lui, bien qu'il ait été votre mentor, quand vous n'aviez guère plus de vingt ans et que vous découvriez Cézanne en 1909 (**fig. 14**). Cette infidélité de collectionneur ne l'empêcha pas de rester votre ami. J'ai pu le constater en 1955 lors de mon mariage avec Monique. Il nous recevait tous dans sa ferme d'Oschwand avec une affection touchante.

- Je sais, Jean-Louis, c'est inexplicable. Je me suis trompé. Par contre je ne pense pas m'être trompé en achetant plus de cent Chabaud (**fig. 13**), toujours trop résolument moderne pour être compris !

- Un prince ?

- Non. Mais un grand peintre, comme Derain, à l'époque du fauvisme. Plus tard, au moment où Paul Guillaume l'a « découvert », dans les années 20, Derain était devenu un artiste moyen, parmi tant d'autres. Chabaud est resté fidèle à son inspiration.

- Derain, ce serait un autre aspect du « phénomène Vlaminck » ?

- Pas du tout. Vlaminck était un peintre médiocre, touché par un instant de grâce fauve. J'avais acquis de lui un paysage cézannien de 1912, un peu par hasard. Ma fille l'a vendu et elle a bien fait. Revenons à Chabaud : visionnaire, il a créé un monde où il n'y a rien d'artificiel, au contraire de celui d'un Bernard Buffet, pour parler d'un garçon dont on pouvait attendre autre chose qu'une telle évolution vers la vulgarité. Chabaud, c'est tout un monde pictural à l'état pur, si particulier qu'il n'a eu d'influence sur personne. Mais un monde où il est difficile de pénétrer.

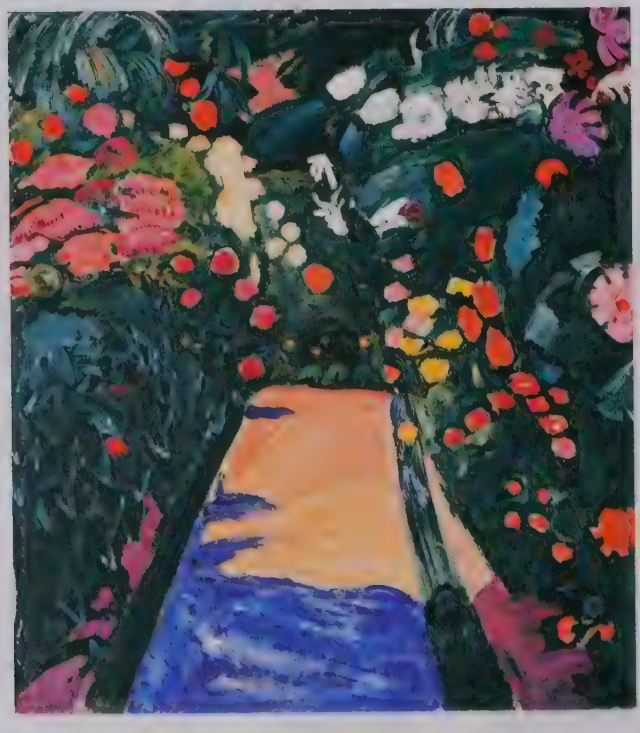


Fig. 12. *Cuno Amiet. Der Gartenweg. Huile. 1913. 115 x 103,5 cm.*



Fig. 13. *Auguste Chabaud. Route dans la montagnette. Huile. 1928. 106 x 75 cm.*

- Je ne vous l'ai jamais dit : une certaine brutalité me heurte, chez Chabaud !

- Et celle de *Guernica* ?

- Je ne vous reconnais pas… Vous me parlez de *Guernica*, qui n'est pas l'œuvre d'un homme, mais de l'humanité entière s'exprimant par la main d'un personnage de génie.
Pas seulement une œuvre, mais un plaidoyer, un cri d'épouvante et de détresse… Comment comparer cette épopée terrifiante au portrait d'une prostituée, à un paysage tourmenté de Chabaud ? C'est déloyal pour votre poulain.

- La littérature vous perdra, Jean-Louis. La politique n'a rien à voir avec les dons qui comblent un artiste. Les « horreurs de la guerre » n'ont été qu'un prétexte pour Goya. S'il n'avait pas gravé cette suite, il aurait pris pour thème l'horreur de la vieillesse, de la faim, de l'assassinat. Ce ne sont pas les sujets qui manquent, à aucun moment de l'histoire de l'humanité, ni de l'histoire de la vie de chaque être humain. C'est vrai que Picasso a été bouleversé par le massacre de Guernica. En revanche, rien ne l'a bouleversé quand il a peint son autre célèbre chef-d'œuvre : les *Demoiselles d'Avignon*, puisque c'est une scène de bordel. Non, ce n'est pas *Guernica* qui a placé Picasso au premier rang, et ne n'est pas à cause de cette dénonciation qu'il faut remonter à Rembrandt pour rencontrer son égal. Picasso s'est contenté de fixer le drame de Guernica pour l'éternité, alors qu'il aurait pu choisir, simplement, la mort d'un cheval dans l'arène, un cheval hurlant sa douleur au milieu de picadors, de taureaux, d'un public indifférent (**fig. 15**). Ce faisant, il aurait créé une œuvre tout aussi intense.



Fig. 14. *Paul Cézanne.* Les Ondines *ou* Les Baigneuses. *Huile. 1883-1885. 36 x 44,5 cm.*

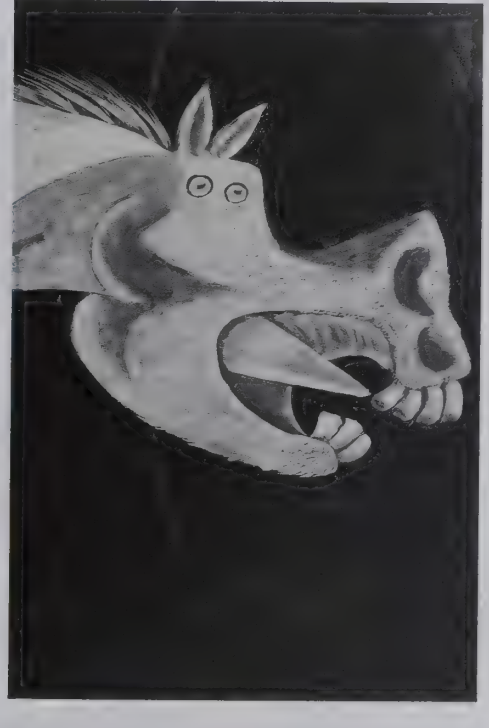


Fig. 15. *Pablo Picasso.* Cabeza de caballo *(1). Huile. 1937. 65 x 92,1 cm.* © MoMA, New York.

- Vous nommiez trois princes, tout à l'heure. Avez-vous volontairement oublié Léger et Rouault, dont vous avez accumulé de vastes ensembles ? Ou encore Braque ?

- Leurs couronnes étaient plus légères…

- En 1910, vous écriviez à votre sœur et complice Gertrud que vous aviez découvert « un nouveau Daumier » : Rouault.

- Vous avez retrouvé cela dans les papiers de ma sœur ? C'est exact. Je l'ai admiré dès le premier regard que j'ai jeté sur un de ses tableaux... que je n'ai pas acheté ! C'est plus tard que j'ai pu me procurer des Rouault anciens (**fig. 16**)…

- Près d'une trentaine !

- J'ai fait sa connaissance par l'intermédiaire d'Ernest Ascher. Celui-ci ne s'était pas encore consacré entièrement au commerce de l'art primitif. Rouault venait parfois me rendre visite à mon atelier. Il s'emparait de ma palette et de mes couleurs sous prétexte de signer une de ses œuvres qui ne l'était pas, et il en profitait pour faire des retouches d'abord discrètes, puis importantes, susceptibles de changer l'aspect d'un tableau. C'était très gênant. Le seul moyen de le faire partir était de lui dire qu'il allait rater le dernier métro et qu'il serait obligé de prendre un taxi !

- Votre palette et vos couleurs ? Vous aviez donc continué à peindre.

- Pour passer le temps. Je n'avais aucune illusion sur mon talent : à peu près égal à celui des peintres exposant leur travail au Sacré Cœur, si ce n'est que j'imitais mon maître, Cuno Amiet !



Fig. 16. *Georges Rouault.* Le Condamné. *Huile. 1907. 103,5 x 74 cm.*

- Tout le monde ne partage pas cet avis. Un jeune homme de ma connaissance s'est empressé d'acheter un de vos tableaux, jadis donné par vous à une amie, lors d'une vente aux enchères à Zurich !

- Je jurerais que ce n'est pas un véritable connaisseur !

- Juste. C'est un marchand d'art africain. Il respecte surtout en vous le collectionneur-pionnier. Mais revenons à Rouault. Vos relations constituèrent-elles une expérience unique ?

- Pas tout à fait. Un peu plus tôt, c'est-à-dire le milieu des années 20, j'ai fréquemment rencontré Fernand Léger. Il m'a cédé plusieurs toiles qui venaient d'être terminées (**fig. 7**).

- Nous nous sommes éloignés de la période de 1910-1911. Peut-on y revenir ?

- C'est facile. J'ai perdu le contact avec le milieu artistique parisien vers 1912, en raison d'un long séjour en Amérique. En 1914, ayant terminé mon stage d'ingénieur dans les usines Singer près de Boston, je pris le train pour la côte ouest. En route, j'ai découvert Kandinsky à Chicago, où je ne suis retourné qu'avec vous et ma fille, un demi-siècle plus tard ! La guerre éclata. Je dus rentrer en Suisse. Je ne pensais plus au « nouveau Daumier », en toute sincérité.

- En 1914, vous faites venir de Berlin deux grandes toiles de Kandinsky : *Improvisation 31* et *Composition V.* Une photo jaunie (**fig. 17**) montre la première dans la maison où vous êtes né, à côté d'une stèle grecque…



Fig. 17. *Tableau de Wassily Kandinsky.* Improvisation 31. *Huile. 1913. 140 x 120 cm), à côté d'une stèle grecque, dans le hall de la maison de Josef Mueller en 1915.* abm - archives barbier-mueller.

- Celle-ci appartenait à ma sœur, je pense que c'était une bonne copie faite au XIX[e] siècle ! La Première Guerre mondiale fut une bénédiction pour les collectionneurs suisses. Les frontières n'étaient pas imperméables, comme elles le furent lors de la lutte contre le nazisme. D'audacieux marchands français et allemands venaient nous offrir des merveilles.

- Avez-vous été très nombreux à acheter les « jeunes peintres » ? En 1918, vous possédiez déjà plusieurs Matisse exceptionnels (**fig. 18**).

Y en avait-il dans toutes les collections ?

- Je ne passerai pas en revue les collectionneurs de l'époque. Quelques-uns m'avaient précédé, comme le père de mon ami Miller de Biberist, dont provient le *Profil féminin* de Picasso dont vous parliez tout à l'heure accroché à son mur depuis 1906. Plusieurs autres étaient mes contemporains, et certains transmirent leur passion à leurs héritiers, enfants et petits-enfants comme les Hahnloser, ou aux directeurs de leur fondation comme Reinhart. Il est vrai, cependant, que les amateurs helvétiques, moi compris, s'intéressaient davantage aux impressionnistes ou aux périodes bleue et rose de Picasso qu'à la révolution entamée par lui et Braque. Pourquoi ne pas avouer que ma première visite, au début de 1912, chez Gertrude Stein à Paris, m'avait quelque peu déconcerté ? Il était plus facile de comprendre Matisse, sublime coloriste, que les inventeurs du cubisme analytique.

- En d'autres termes, cette période de « réclusion », de 1914 à 1918, a été mise à profit par vous pour l'achat de peintres comme ...

-...Cézanne évidemment, Renoir, Matisse, Picasso (la période rose),



Fig. 18. *Henri Matisse.* Marguerite (Margot).
Huile. 1906. 31,8 x 24,1 cm

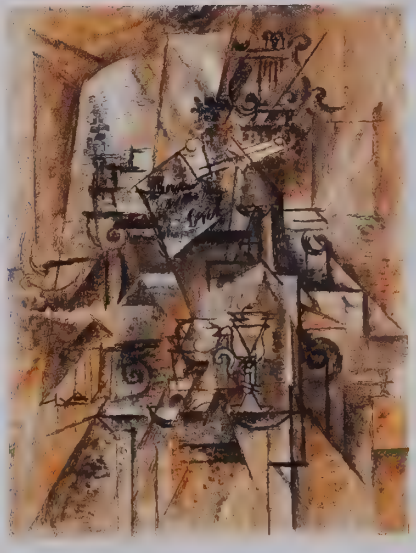


Fig. 19. *Pablo Picasso.* L'Etagère.
Huile. 1911-1912. 63 x 49,5 cm.

Vallotton, Degas. Comme ma sœur cadette avait gardé des économies que j'avais dépensées depuis longtemps, elle put acquérir un très beau portrait de Van Gogh (**fig. 21**), alors que je me contentai d'un paysage, le « Jardin de l'asile de Saint-Rémy ».

- Vous vous en êtes séparé, plus tard.

- Par nécessité. La crise de 1929 toucha l'industrie suisse. Je cessai de recevoir les dividendes payés par l'usine familiale. J'habitais Paris, et j'avais fondé une famille. Je donnai le Van Gogh et un Renoir à un marchand en qui j'avais confiance, lui demandant de vendre l'une des deux toiles pour un certain prix. Quelques temps plus tard, il me remit une enveloppe contenant le prix d'un seul tableau, assurant que je m'étais mal exprimé et que la somme convenue correspondait à la vente du lot formé par les deux toiles. Ce ne fut pas une consolation, vers 1950, de découvrir les œuvres en question dans une exposition de la collection personnelle du marchand en question. Je ne regrette pas le Van Gogh : il était assez médiocre. Le Renoir, en revanche, était très bon.

- La somme devait être rondelette, puisque vous vous êtes permis d'en distraire une fraction et d'acheter la formidable *Chaise aux pêches* de Matisse (**fig. 20**) ?
Mais dites-moi : quand avez-vous « compris » le cubisme ?

- Peu après m'être installé à Paris, vers 1920. Lors de la vente forcée du stock du marchand Henry Kahnweiler (stock saisi pendant la guerre, et vendu comme « bien allemand », ce qui n'empêcha pas Kahnweiler d'être à nouveau persécuté vingt ans plus tard, cette fois comme Juif !), je suppliai ma famille de me consentir une avance pour acquérir quelques tableaux irremplaçables. Je ne reçus qu'une maigre allocation. Elle me suffit pourtant à me faire adjuger plusieurs toiles : Picasso (**fig. 19**), Braque…



Fig. 20. *Henri Matisse.* La Chaise aux pêches. *Huile. 1917. 130 x 90 cm.*

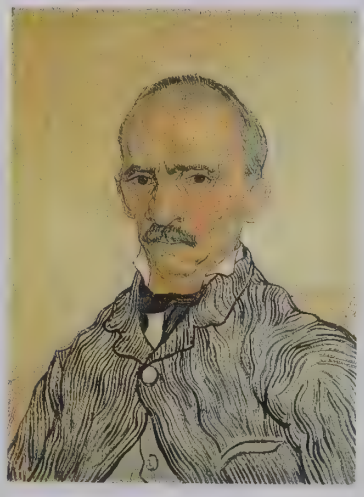


Fig. 21. *Vincent van Gogh,* Le Surveillant de l'asile de Saint-Rémy.
Huile. 1889. 60 x 45 cm. © Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Mueller-Stifftung.

- Que vous ne considérez pas comme un prince à part entière, malgré son rôle dans le cubisme ?

- Non. Il devança Picasso, vers 1908 (**fig. 22**). Ses paysages précubistes sont inouïs. Ses compositions cubistes sont très belles. Je le suivis jusqu'aux années 20. Ensuite, il cessa d'inventer. Ses grands « ateliers », très prisés des Américains, me semblent franchement faibles. Il y a un parallèle entre Braque et Derain, encore que le premier soit de loin supérieur au deuxième.

- Rassurez-vous, Monsieur. Les grands « ateliers » de Braque ne sont plus aussi appréciés qu'au moment où vous avez quitté ce bas monde. Si j'ai bien compris, le voile se déchire devant vos yeux après 1918. Non seulement vous collectionnez les œuvres de Picasso, de Braque, de Juan Gris, mais les galeristes parisiens vous font découvrir de jeunes artistes audacieux. Un Espagnol, Joan Mirò, et un Allemand, Max Ernst. Lors de la première exposition de chacun de ces deux peintres, vous achetez sept toiles du premier (**voir fig. 9**) et six du second (**voir fig. 10**). Incroyable intuition. C'est un peu votre chant du cygne. Pour la raison indiquée plus haut. Vous vous êtes alors mis, la crise sévissant, à entasser les fétiches et masques africains dans votre studio sans confort du boulevard Montparnasse ?

- Mon mariage s'était terminé par un divorce en 1934. Je louai non pas un, mais deux ateliers. Je vivais dans le premier et empilais mes achats dans le deuxième. Il n'y avait qu'un petit robinet d'eau froide au-dessus d'un lavabo de zinc (**fig. 25**). Des toilettes à la turque, placées dans la cour, servaient à tous les locataires.



Fig. 22. *Georges Braque.* A travers les arbres. *Huile. 1909. 81,2 x 65 cm.*

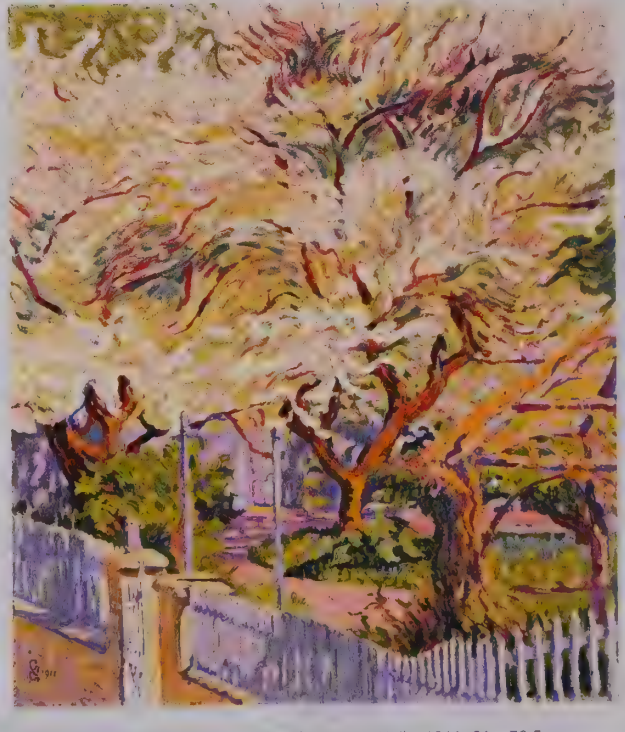


Fig. 23. *Giovanni Giacometti.* Blühende Bäume. *Huile. 1911. 81 x 70,5 cm.*

- Ce qui est incroyable, c'est que vous étiez tous les jours à la Coupole, et vous ne fréquentiez pas les artistes qui ont façonné la folle histoire de l'entre-deux-guerres ? Vous les avez forcément côtoyés ?

- J'étais très paresseux, Jean-Louis. J'apprenais sans trop de conviction l'arabe et le chinois. Je m'étais remis au grec avec assiduité. Il y avait quelques femmes dans ma vie : souvent des modèles de la Grande Chaumière, où je rencontrai Alberto Giacometti, élève de Bourdelle, qui fit mon « portrait officiel » et pour se désennuyer de cette commande, un « portrait-caricature » en plâtre (**fig. 24**) que je l'obligeai à me vendre (il n'osait pas me le montrer !)



Fig. 24. *Alberto Giacometti.* Portrait de Josef Mueller. *Plâtre. 1927. 34 cm de haut (avec le socle).*

- Vous étiez un vieil ami de la famille Giacometti…

- Mais oui. Nous allions voir le père d'Alberto et de Diego à Stampa, Giovanni, très bon artiste. J'ai plusieurs tableaux de lui (**fig. 23**). Il y avait trois petits garçons hirsutes qui couraient dans tous les sens. Ma sœur les a pris en photo (**fig. 26**) avec leur sœur.

- Elle possédait un don véritable pour la photographie. Savez-vous que ses portraits de Hodler (**fig. 27**) ont été publiés avec un grand succès ?

- Non évidemment. Mais je n'en suis pas étonné. J'ai décidé de laisser une partie de ma collection de peintures au musée de Soleure, quand elle m'a dit qu'elle lui léguait toute la sienne. Il doit y avoir foule dans ce modeste bâtiment ?



Fig. 25. *Josef Mueller dans son atelier dans les années 20, photographié par sa sœur Gertrud.* abm - archives barbier-mueller.

- Détrompez-vous. Monique ne cesse d'y emmener des professionnels, critiques ou journalistes spécialisés. Ils tombent à la renverse devant cette succession de chefs-d'œuvre, autour desquels la municipalité ne fait guère de publicité.

- Eh bien tant mieux ! J'ai reçu chez moi la visite de tant d'ambassadeurs ignares, de magistrats incultes… Je ne suis pas mécontent que ces œuvres rares ne soient vues que par ceux qui le méritent. Par ceux qui désirent vraiment les voir et non par les passagers d'autobus remplis de touristes pressés d'aller acheter un petit souvenir en ville.

- Au moins peut-on dire que cette catégorie de curieux sans curiosité ne vous a pas trop harcelé lorsque vous avez décidé d'exposer votre collection d'art primitif, en 1957, au musée de la ville de Soleure (**fig. 28 a** et **b**) ?

- C'est vrai. Cette initiative fut ignorée du grand public. En plus, et fort malheureusement, quelques-uns de mes compatriotes comprirent que les sculpteurs africains n'étaient pas les « primitifs », les sauvages dépourvus de préoccupations esthétiques dont on leur avait toujours parlé. Ils se mirent à acheter avec enthousiasme, sans discernement, des masques et des statuettes fabriqués pour l'exportation en Afrique ! Des marchands s'installèrent même aux alentours de la minuscule ville de Soleure.

- Pour la seule fois où vous vous mettiez en avant, vous si discret, ce fut une curieuse façon de saluer votre initiative, votre rôle de pionnier. Savez-vous qu'un « antiquaire » soleurois (celui que nous visitâmes ensemble un jour, nous scandalisant des falsifications qu'il alignait), s'est vu dédier un gros livre sur l'art africain, rempli de statuettes en sapin noirci, et dont on a



Fig. 26. *Les trois petits garçons de Giovanni Giacometti (Alberto, Diego, Bruno) avec leur sœur (Ottilia), photographiés à Stampa par Gertrud Mueller en 1911.* abm - archives barbier-mueller.



Fig. 27. *Ferdinand Hodler devant* L'Orateur, *photographié par Gertrud Mueller en 1912.* abm - archives barbier-mueller.

pourtant tiré une édition anglaise que j'ai retrouvée dans le book-shop de plusieurs musées américains ?

- Cela ne m'étonne pas et cela ne m'inquiète guère. Ce genre d'escroquerie se découvre invariablement au fil du temps. Lorsque j'avais vingt ans, en 1907, Amiet m'écrivait lettre sur lettre pour me mettre en garde contre les faux van Gogh que plusieurs collectionneurs de ses amis avaient acquis.

- Une toile de Vincent vient d'être au centre d'un grand débat : authentique ou falsification ? Quatre-vingts ans plus tard, il y a toujours des polémiques.

- Les experts devraient être peintres. Ils auraient une plus grande connaissance de la facture de l'œuvre à juger, puisqu'ils apprécieraient de quelle façon chaque artiste manie son pinceau.

- Un tel empirisme permettrait à un certain nombre de falsifications de passer au travers du filet, ne croyez-vous pas ?

- Et alors ? Aucun grand collectionneur ne vit dans la peur d'acquérir une copie, une œuvre mal identifiée. Tous vivent dangereusement. Sauf ceux qui s'intéressent uniquement à l'art de leur époque, et connaissent personnellement les artistes, ou leur marchand attitré, ce qui fut mon cas, sauf rares exceptions.

- Et ce qui est impensable pour l'art africain, océanien, et plus encore pour l'archéologie !

- Les amoureux de ces arts-là ne peuvent apprendre à séparer le bon grain de l'ivraie que d'une seule manière : en se trompant. C'est le prix à payer pour savoir renifler à distance l'objet douteux. Un prix que les amateurs dépourvus de sincérité, les investisseurs

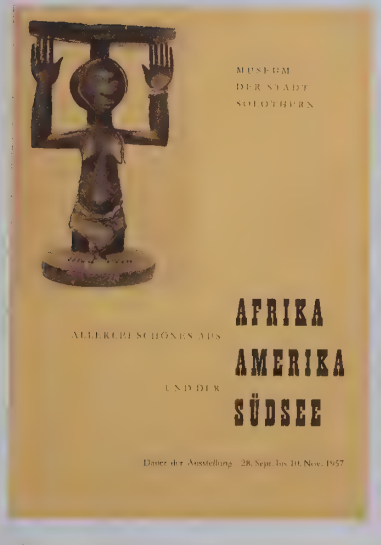




Fig. 28. a et b. *Couverture du petit catalogue accompagnant l'exposition d'art primitif de Josef Mueller, organisée au musée de la ville de Soleure en 1957 ; b : une des salles de l'exposition d'art primitif organisée par le musée de la ville de Soleure.* abm - archives barbier-mueller.

refuseront toujours de débourser ! Moi, je me suis souvent trompé. Vous le savez bien, puisque vous avez trouvé des tiroirs contenant de faux masques en pierre de Teotihuacan, de fausses statuettes cycladiques…

- J'ai aussi trouvé des chefs-d'œuvre inouïs, comme l'idole en forme de violon (**fig. 29**) qui fut choisie pour être l'image du poster de la grande exposition cycladique de 1972 à Karlsruhe et que vous aviez acquise dans les années 20, bien avant que Zervos n'attire l'attention du monde de l'art sur les sculptures des Cyclades !

- Vous le dites : c'était inconnu. Donc personne ne créait de falsifications. Plus tard, les Cyclades furent l'objet d'un grand engouement, vers les années 60. Et j'en acquis deux fausses, d'un tout autre type.

- J'ai admiré votre flegme. Moi aussi il m'est arrivé d'introduire un canard boiteux dans ma propre collection et cela m'a rendu enragé ! Je n'ai pas été consolé de voir, sur la couverture de la première exposition du Museum of Primitive Art, fondé à New York par notre ami Nelson Rockefeller, une sculpture en pierre de l'île de Pâques (**fig. 30**), plus fausse qu'un écu de six francs.

- Je n'ai pas connu, comme vous, ce monsieur Rockefeller. L'accident que vous mentionnez ne l'a pas empêché d'être le plus important amateur d'art « primitif » du XX^{e} siècle, et de partager sa passion avec le public qui visite aujourd'hui le Metropolitan Museum de New York, donataire de sa collection entière. Toute l'expérience du monde ne saurait nous empêcher d'avoir le coup de foudre pour une pièce dépourvue d'authenticité, soit qu'il s'agisse d'un style peu connu, soit que le faussaire ait été inspiré ! De même, il peut arriver qu'on tombe amoureux



Fig. 29. *Statuette féminine « en violon ». Grèce, Cyclades. Marbre blanc à patine jaunâtre. Environ 3000 av. J.-C. Haut. : 18,5 cm. Inv. 202-4.* Musée Barbier-Mueller.

d'une femme qui est belle, qui paraît vive et qui s'avère être une égoïste, une tricheuse et qui finit par vous inspirer de la répulsion.

- En somme, selon vous, se tromper, c'est vivre !

- Bien sûr ! J'hésitais, instinctivement, en devenant propriétaire d'une statuette olmèque trop léchée. Puis vous avez commencé à vous pencher sur le style olmèque et m'avez fait part de vos soupçons. Comme le marchand qui me l'avait vendue avait disparu, je l'ai gardée sans lui témoigner l'antipathie que vous avez pour ce qui n'est pas « pur ». Il n'avait pas manqué grand-chose au sculpteur, pour réaliser quelque chose de parfait. De même que la mort est indissociable de la vie, les erreurs du collectionneur sont inséparables de ses trouvailles (**fig. 31**). Souvent, il trouve la pièce d'exception parce qu'il a vu de très bons faux…

Il soupira. Je ne l'avais jamais entendu s'exprimer de façon aussi directe et critique et répondre à une interrogation autrement que par une phrase toute faite (« Voilà, Môssieur ! » ou : « C'est ainsi, Môssieur ! »), laquelle interdisait toute nouvelle question. A moins qu'il ne me propose, pour couper court, une partie d'échecs, émaillée de jurons en diverses langues, car il détestait perdre et je gagnais souvent (**fig. 1**). On pourrait discuter à l'infini de ce qui distingue le bon collectionneur de celui qui s'engage sur la mauvaise route… (la voix prenait le ton ennuyé que je lui connaissais lors des conversations sans intérêt). Est-ce nécessaire ? J'ai connu des gens qui s'entouraient d'une cohorte de conseillers et dont la collection n'était qu'une accumulation d'objets inertes. D'autres, avec de petits moyens, parvenaient à créer une œuvre véritable !

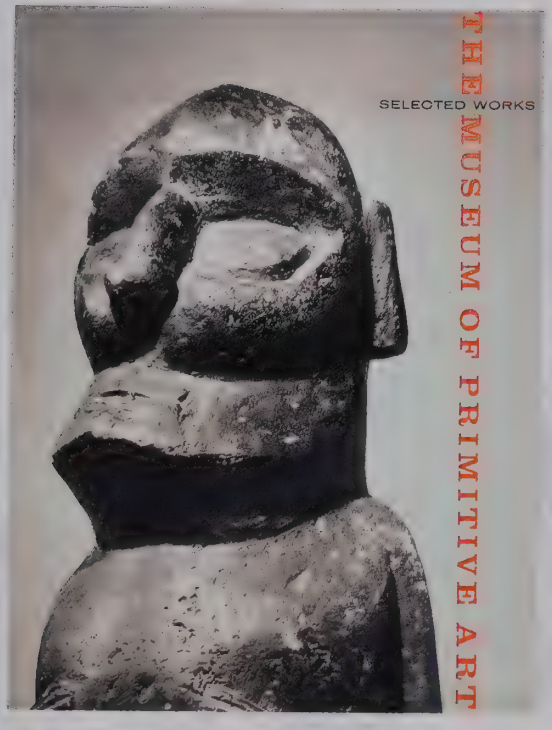


Fig. 30. *Couverture du premier catalogue du Museum of Primitive Art de New York au printemps 1957, représentant une sculpture en pierre de l'île de Pâques, fausse comme un écu de six francs.*



Fig. 31. *Fausse statuette olmèque.*

- Chez les connaisseurs aussi, il y aurait donc des princes ?

- Oh non ! La couronne est réservée aux seuls créateurs, et particulièrement à ceux dont l'indépendance est la plus grande. Le collectionneur cueille les fruits. Il ne fait pas pousser l'arbre… *Je le sentais s'éloigner. Sa voix n'était plus qu'un murmure, au moment où j'avais enfin appris à l'écouter…*

De telles conversations (vous pouvez les croire imaginaires) avec celui qui m'apprit que « le joli est l'ennemi du beau », une maxime empruntée à Léger, m'aident de façon non négligeable, au moment de l'achat d'une pièce, d'un objet « difficile ». Malheureusement, de son vivant, on tirait de lui, avec difficulté, ces seuls conseils : « Regardez ! » et « Regardez encore ! » Ce n'est qu'après sa mort que je crus entendre sa voix. Et encore, n'entends-je pas ce que je veux entendre ? Il ne se passe aucun jour que je ne pense à lui. Aucun jour sans que je m'étonne de ce qu'il a fait de moi, sans me donner aucun conseil direct, sans m'obliger à rien faire, en me permettant de l'observer. Il n'y a pas de doute que s'il avait cherché à m'imposer sa vision du monde (comme je l'ai fait pour mes fils), je me serais rebellé. Il ne m'a adressé de félicitations qu'une seule fois : quand j'ai acheté pour un morceau de pain le château de Lucens (**fig. 32**), *alors que j'étais âgé de trente ans et ne savais trop comment j'allais entretenir ce monstre de pierre, n'ayant aucune fortune. Le même achat a beaucoup irrité sa sœur, marraine de ma femme. Elle pensait que j'allais mettre sa filleule sur la paille. Seul Josef Mueller savait que l'acquisition d'un « objet » exceptionnel n'est jamais une folie. Six ans plus tard, las de payer chaque année la reconstruction de pans de murailles, je revendis Lucens pour un prix représentant plus de trois fois mon investis-*



Fig. 32. *Vue aérienne du château de Lucens. © www.swisscastles.ch*

sement. A nouveau mon beau-père approuva. « C'était très amusant ! » dit-il, se référant sans doute à des soirées où nous placions des hérauts dans les chemins de ronde, où nous faisions venir des comédiens déguisés en « capitaine Fracasse », une rosse attelée à leur chariot !

Son flegme, son humour, la façon indulgente et amusée avec laquelle il m'observait (**fig. 33**) *n'allaient pas sans une certaine sévérité. Mais il ne jugeait pas son prochain autrement qu'en fonction de certaines qualités humanistiques. Il y avait ceux qui se comportaient comme s'ils n'étaient, entiers, qu'un tube digestif. Et il y avait ceux qui admiraient les multiples créations de l'être humain, pas seulement sur le plan artistique où se situait sa vie. Au contraire du jeune homme que je fus, puis du quasi quinquagénaire que j'étais quand il mourut, il ne nourrissait aucune vanité. Il ne comprenait pas qu'on puisse l'admirer. Et ce qu'il fit pour sa ville natale, il le fit dans une discrétion telle, qu'aujourd'hui encore c'est à peine si les Soleurois cultivés savent qu'il existe une Fondation Josef Mueller, propriétaire de tableaux magnifiques exposés dans le musée des Beaux Arts.*

Ces lignes ne sont, ni les premières, ni les dernières où j'exprime l'admiration que je ressentais pour mon beau-père. A l'heure où les graines semées par lui commencent à germer en plusieurs endroits, elles ne lui rendent pas seulement justice. Elles servent à donner la place lui revenant à un personnage dépourvu d'ambition à un point surprenant, encore qu'il fût habité par une passion sans limites.



Fig. 33. *Josef Mueller avec Jean Paul Barbier-Mueller dans une salle d'exposition en 1973.*
abm - archives barbier-mueller.


1


2


3


4


5


6


7


8


9


10

De gauche à droite :

1 - *Prince Nicolas Dadeshkeliani et princesse Laure de Beauvau Craon*

2 - *Philippe Douste-Blazy, Jean Paul et Monique Barbier-Mueller*

3 - *Monique Rey-Delqué (directrice de l'Ensemble conventuel des Jacobins à Toulouse) et Marie-Hélène Le Digabel (conseiller-délégué à la mairie de Toulouse)*

4 - *Marie Lavandier (directrice du musée du Président Jacques Chirac) et Stéphane Martin (président du musée du Quai Branly)*

5 - *JPBM et Françoise Demole (présidente de la Fondation pour Genève)*

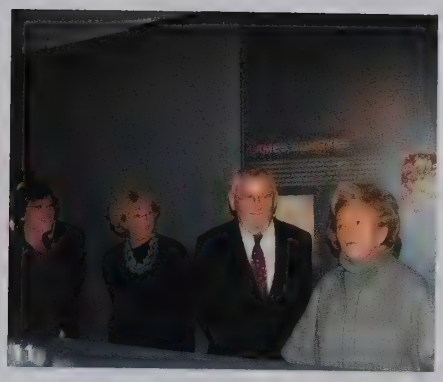
6 - *Le regretté Paul Janssen et JPBM*

7 - *Anna Casas, Serge von Arx (architecte de l'exposition* Images du corps *à Barcelone) et Robert Wilson*

8 - *Ferran Mascarell (adjoint au maire de Barcelone, chargé de la Culture), Lola Mitjans de Vilarasau (présidente de l'association des amis du musée Barbier-Mueller de Barcelone) et Carmen Prats (sous-directrice du patrimoine du gouvernement de la Catalogne)*

9 - *Anna Casas, Nuria Fradera (directrice du patrimoine de la ville de Barcelone) et Jana Ansermet*

10 - *Jean-Jacques Mayor (consul de Suisse à Barcelone), Lola Mitjans de Vilarasau et José Daniel (ancien directeur général de Nestlé SA , Vevey)*





















11 - *Marie Lavandier, MBM, Jean-Pierre Dupont (président du conseil général de la Corrèze) et Bernadette Chirac*

12 - *Mania Hahnloser et Pamela Wylleford, (ambassadeur des Etats-Unis en Suisse)*

13 - *Raphaël Enthoven*

14 - *Alexis et Jean Paul Barbier-Mueller, Juliane Cosandier (directrice de la fondation de l'Hermitage à Lausanne)*

15 - *Maria Lucy de Seixas Corrêa (conseillère chargée des affaires culturelles à l'ambassade du Brésil en Suisse), Joaquin Martinez-Correcher (comte de la Sierra Gorda) et Laurence Mattet*

16 - *Carlos Pereja (ambassadeur du Pérou en Suisse) et son épouse*

17 - *José Luis Bernal (ambassadeur du Mexique en Suisse) et son épouse*

18 - *Javier Perez de Cuellar et son épouse.*

19 - *Ronald Lauder (président du Museum of Modern Art, New York), MBM, Peter Reed (conservateur au MoMa, New York) et Betty Hedreen*

20 - *Jo Carol Lauder et Sydney Picasso*

Liste des membres des associations des amis des musées Barbier-Mueller **de Genève et Barcelone**

COMITÉ DE GENEVE
Président : M. Jean Paul Barbier-Mueller
Vice-Présidents :
M. Joaquin Martinez-Correcher,
Comte de la Sierra Gorda
M. Jean Gabriel Barbier-Mueller
Secrétaire gle : Mme Laurence Mattet

MEMBRES DU COMITÉ
Mme Stéphane Barbier-Mueller
S.A.R. le Duc de Bavière
M. Marc Blanpain
Princesse Donna Noëlle del Drago
Comte Baudouin de Grunne
M. Raoul Lehuard
Mme Margaret Mc Dermott
M. Yves Oltramare
Comte Giuseppe Panza di Biumo
M. Louis Perrois
M. Jean-Louis Prat
Mme Rodman C. Rockefeller
Dr William Rubin
Mme Pierre Schlumberger
Prof. Dr Werner Schmalenbach
Marquis de Ségur
Dr William Kelly Simpson
Dr Gustaaf Verswijver
Prof. Frank Willett

COMITÉ DE BARCELONE
Président : Mme Lola Mitjans
Vice-Président :
M. Joaquin Martinez-Correcher
Secrétaire gle : Mme Anna Casas

MEMBRES DU COMITÉ
Mr. Oriol Balaguer
Mme Aurèlia Carulla
M. José Daniel
M. Juan Ignacio Echevarría
M. Santiago Fisas i Ayxelà
Mme Estela Folch
Mme Pilar Garrigosa
M. Ferran Mascarell
Mme Elvira Maluquer
Mme Anna Ricart
M. Xavier Rubert de Ventós
Mr. Xavier Suñol
Mme Montserrat Vall-llosera

MEMBRES DE SOUTIEN (CH)
Me Charles Adams
M. Jean Altounian
M. Jean-Pierre Arnold
M. & Mme Giovanni Barilla
M. Philippe de Beaumont
M. Serge Benveniste
Mme Pilar de la Beraudière
Dr Nicolas Bergier
M. Patrice Bezos
M. Jean Bonna
M. Jacques Bouvet
M. C. Broere
M. Frédéric Bühler
M. Michel Burtin
Mme Franziska Corradini
M. & Mme Philippe de Coulon
M. François Curiel
M .& Mme Pierre Darier
M. & Mme René David
M. Frédéric-Karim Dawance
M. & Mme Guy Demole
M. Luc Desjacques
Dr Maurice Despland
Mme Hermine-Hélène Dubach
M. & Mme Frédéric Dumas
M. & Mme Max Engammare
Expositions Natural le Coultre
Mme Suzanne Färber
M. Robert Favarger
M. Michel Fornallaz
M. Maxime Giot
Dr Laurent Girard
M. & Mme Marc Groothaert
Dr Paolo Guglielmetti
Mme Reinhild Hagelberg
M. Bertrand Harsch
M. Pierre Hiltpold
M. Thierry Hobaica
Mme F. Homann von Herimberg
M. Pierre Huber
Me Yves Jeanrenaud
M. Pascal Juvy
M. Alain Kernen
Dr Eberhard Kornfeld
Mme Daphné Koutoulakis
M. Jan Krugier
M. & Mme Hanns Lettner
M. & Mme Philippe de Loës
M. Michel Matthey
Mme Anne Maus
M. & Mme Franz Meyer
M. Werner Moeschinger
M. François Moser
M. & Mme George Muller
M. Robert Niestlé
Mme Barbara Oertli
Mme Alain Patry
M. Willem Peppler
M. Jean Pfau
Phoenix Ancient Art SA.
Phillips de Pury & Luxembourg
M. Gianni Piacitelli
Dr Henri W. Racz
Mme Vanessa Radicati di Primeglio
Mme Kristina Rae Grimaux
M. Maurice H. Rapit
M. Philippe Reiser
M. James Risch
M. Henri Roch
M. Denis Schott
M. Alfred von Schulthess
M. Ian Schwieger
M. & Mme Selman Selvi
Société Coopérative Migros GE
M. & Mme Gianluca Spinola
M. Walter Stämpfli
Dr Edward Tschopp
Mme Odette Valsoanei
M. & Mme Léonard Vernet
M. Guy Vibourel
M. Francis Wahl
Me Olivier Weber-Caflisch

MEMBRES DE SOUTIEN (ÉTR.)
M. Pierre Amrouche
Mme Martine Assouline
M. Jacques Besombes
M. André de Bock
M. Patrick Caput
Carasol
M. & Mme André Chorémi
M. Jean-Louis Danis
M. Sulaiman Diane
Prof. Oreste Dominioni
Mme Concha Esteban Pascual
M. Joan Font Torrent
M. & Mme René Garcia
M. Jacques Germain
M. François de Grancey
M. Reginald Groux
M. Philippe Guimiot
M. Jorge Helft
M. & Mme Irwin Hersey
Baronne Paul Janssen
M. Donald Kahn
Mme Florica Kyriacopoulos
M. Quentin Laurens
M. Philippe Le Flanchec
M. Alain Le Provost
M. Daniel Marchesseau
M. Daniel Masson
Mme Francine Maurer
M. Jean-Claude Meinoux
M. Roger Mieusset
M. Alain de Monbrison
M. Eric Monteilhet
M. Ferdinando Mussi
M. Gianni Piacitelli
M. Emmanuel Pierrat
M. Fred Richman
M. James J. Ross
M. & Mme Philippe Schiever
M. & Mme Christopher Thorpe
M. Emmanuel Vastine
Comte Arnaud de Vitry
M. John Westbrook

MEMBRES AMIS (CH)
Mme Françoise Achio
M Christian Aegerter
M. Donat Agosti
Mme Fabienne Allegri
Mme Doris Ammann
Mme Jacqueline Ammann
Mme Josiane Andrey
M. Heinz von Arx
Atelier Brüderlin SA
M. Claude Aubert
Mme Madeleine Audergon
Mme Jean Babel
M. & Mme Graziano Balestra
M. Peter Balsiger
M. Robert Balthassat
M. Marc-André Baschy
M. Olivier de Beaumont
Mme Ursula Becchina
Prof. Alexandre de Beer
Mme Anne Beguin
Mme Francine Bénard
Mme Liliane Benziger-Schild
M. & Mme Jacques Bercher
M. & Mme Remo Bernasconi
M. Jacques Berney
M. Jacques Berthoud
Dr Patrick Bertone
M. Jean Bettems
M Denis Beuret
M. Albert Bezinge
M. Urs Binder
M. Bruno Bischofberger
Mme Hélène Bischop
Mme Marguerite Blameuser Braun
M. Michel Blank
Dr Antoine Bloch
Mme Hilda Boeglen
M. Jean-Pierre Boillod
M. Pierre Boimond
Mlle Anne-Marie Boitel
Me François Boisterli
M. Alain Bordier
Dr Bertand Bordier
M. James Bouzaglio
Mme Esther Brinkmann
Mme Iris Brose
M. Didier Brosset
Dr Jean Paul Bruggimann
M. François Brunschwig
M. & Mme François Brutsch
M. Jean-Pierre Brutsch
Mme Françoise Bruttin
M Christophe Burggraf
M. Michel Buri
M. Pierre Buri
M. Gaston Burnand
M. Jean-Marc Butty
M. Andréa Caratsch
S.E. M. Claudio Caratsch
Mme Claudine Castillero
Mme M.Cristina Cedrini
M. Robert Chappuis
M. Alain Charreteau
Mme Irène de Charrière
M. Eric Chauvet
Mme Bernadette Chevalier
M. Pierre Chevrier
M. Luciano Chiesa
Me Jean Clostre
M. Giuseppe Cocconi
M. Olivier Cohen
M. & Mme Paolo Colombo
M. Claude-Victor Comte
Dr Maurice Constantin
M. & Mme Christian Conus
M. Pieter Coray
M. David Cottier-Angeli
M. Gilbert Coutau
M. Roland Cramer
Mme Faïka Croisier
Mme Priscilla Currat
Mme Aïda Da Costa
M. Francisco Da Mata
Me Manuel Dami
Mme Monique Darbre
M. Jean David
Mme Eliane David-Weill
M. Steve DeFeo
M. & Mme Jean-Louis Delachaux
Dr & Mme Maurice Deller
M. & Mme Jean-Paul Demesy
M. Charles Deprez
M. Hervé Dessimoz
M. & Mme Themelis Diamantis
Dr Pierre Dick
M. & Mme Richard Dreyfus
M. Bernard Droux
M. Anton P. Duffhuis
M. & Mme Alain Dufour
Mme Henriette Dufour
M. Henri Dumaret
Mme Isabelle Dumaret
M. & Mme Philippe Dumaret
M. Jean Dumonthay-Vogel
Mme Lou Dupont
M. André Durand
Mme Pierre-Yves Duvillard
Mme Marianne Eckert
M. & Mme Georges Embiricos
M. Marcus Enckel
M. & Mme Richard Epstein
Dr Jean Fague
M. Jean-André Favre
Dr Rolf Fehlbaum
M. & Mme Georges A. Fiechter
M. Fabrice Filliez
M. Jean-Jacques Fiorina
M. Daniel Fleming
Mme Evellyn Floris
Mme J. Folliet
Fondation Moet & Chandon pour l'Art
M. Jean-François Fontaine
Me Giorgio Foppa
Mme Dolorés Francey
Mme M. Frauenfelder
Mme Jacqueline Freling
M. & Mme Hans Fritz
M. Patrick Fröhlich
Mme Colette Fry
M. Pierre-Yves Gabus
M. Marc-André Gallina
Mme Araxi-Yolanda Garabedian
Mme Raquel Garcia-Espina
M. & Mme Jean-Pierre Gardiol
Me Jacques Gautier
M. Christian George
M. René W. Gerber
M. & Mme Léonard Gianadda
Dr Christian F. Giordano
Dr Laurent Girard
M. Théodor Gloor
Mme Ute Goehring
M. Eric Golaz
M. Christian Gourdou de Labourdette
M. Jean-François Graf
M. Michel Grandgirard
M. Samuel Jacques Grandjean
Mme Rosario Granges
M. Michel Gremaud
M. François Gressot

M. & Mme Henri Grobet
M. J. P. Mario Groppi
Mme Ariane Guerlain
Mme Gabriella Guerra
M. Jacques Guyot
M. Daniel Gysin
M. Heinz Haberzettl
M. Georges Haefeli
Dr & Mme Bernard Hahnloser
Me Bernard Haissly
Dr Iris Haldimann
Mme Ingrid Hansen
M. Roland Hartmann
Mme Irène von Hartz
M. Jacques Hauenstein
M. Georges Hayoz
Mme Jean Hentsch
M. Michel Heurteux
Mme Eva Hilderbrand
M. Nicola-Dilek Ilker-Piffaretti
M. Paul Hoeve
Mme Brigitte Hofler
M. Rinaldo Hofmann
M. & Mme Alain Honegger
M. Jean-Luc Honegger
M. & Mme Jean-Marc Honegger
M. Udo Horstmann
M. Jean-Marie Houlmann
Mme Claude Howald
M. F. Howald
Me Bruno Hug
Mme Carole Humair
Mlle Erna Inhelder
Mme Patricia Myriam Isimat-Mirin
Mme Jocelyn Jaquerod
M. André Jeannin
M. & Mme Carsten Jörgensen
Mme Dominique Jotterand
Mme Carla Juat
Mme Viviane Juillerat
M. Claude R. Julier
Mme Laurette Kantardjan
Mme Nathalie Kastler
M. Jean Jacques Keller
M. Hansuli Keller
M. Thomas Keller
M.& Mme Josef Kläusler
Mlle Gaby Kocher
Dr Hartmann Koechlin
M. Oscar Koralnik
Mme Claire Kossovsky
M. Pascal Koster
Mme André L'Huillier
Mme Lise Lachenal
Mme Catherine Lachenal-Janicot
M. & Mme Georges Lambert-Lamond
M. Patrick Le Louerec
Mme Isabelle Lebeau
Mme Emilia Lelli
M. Bernard Letu
M. Laurent Levy
Mme Anne Marie Liengme
M. John Lippens
M. Daam Lô
Mme Regula Locher
Mme Georges Loiseau
M. Georges Long
Mme Eugénie Loretan
M. & Mme Henri Lugrin
M. Jean-Jacques Lugrin
Mme Annick Lupi
M. Peter Lüscher
M. Gilbert Luthi
Mme Edith Lutz
M. Mortézian Mahmoudian
Dr Lucien Maillard
Mme Michèle Mailliet
M. Claude Makowski
M. Jean-Pierre Malè
M. Marius Mändly
Mme Christiane Marfurt
M. Didier Marini
M. Pierre Marti
M. Christophe Martin
Mme Clarita Martinet
M. Gaspard de Marval
M. Bruno Maumené
Mme Christine Mellet Hascoët
M. Guy Menoud
Mme Monette Messeiller
M. Aram Meutemedian
Mme Murielle Meylan
Mme Sri Michel
M. François Mingard
M. Gérald L. Minkoff
M. & Mme Pierre Mirabaud
Mme Josette Molland
Mme Elisabeth Moning
M. Jean Montessuit
Mme Carmen Morandi
M. & Mme Paolo Morigi
S.E. M. Friedrich Moser
M. François Mottas
M. Gilbert Muller
M. & Mme Léo Murray
Mme Hélène Nantier
Mme J. Naville
Mme Simone Naville
Nello Brighenti S.A.
M. Robert Neuburger
Dr Helmut Neumann
Mme Thuy Nguyen
M. Bernard Nicod
M. & Mme J. P. Nobile
M. Jean-Paul Noirat
M. François Ochsner
Mme Mario Olivero
M. Gilbert Omarini
M. Pierre Orloff
M. & Mme George Ortiz
Mme Marie-José Ortoli
M. Frank A. Otten
M. & Mme Fernand Ottone
M. Louis Paillard
M. Patrick Pakenham
Mme Sandrina Palomera
Dr Philippe Pasche
Mme Isabelle Pasquier
M. Jean Pastré
M. Olivier Payot
Mme Michèle Pedroni-Bordier
M. Roland Pellarin
Mme Claire Perret-Monnet
M. & Mme Malte Peters
Me Nicolas Peyrot
M. Roger Pfund
Mme Lan-Huong Pham
Mme Hilde Philibert
M. Alain Piacenza
Mme Caroline Piacitelli-von Teufenstein
M. & Mme Yves Piaget
Mme Ariane Piazzalunga
M. Robin Pigot
M. Jean Pigozzi
Mme Christine Pillet
M. Alain Pillevuit
M. Jean-Yves Pirot
Me Dominique Poncet †
M. Michel Porcher
M. Sebastiano Portunato
Mme Christiane Privat
Mme Nicole Progin-Luchs
Mme Christine Racine
M. Jürg Rageth
M. & Mme Mario Rampini
M. Rapin
M. Maurice H. Rapit
M. Jean-Paul Rathgeb
M. André Rauss
M. Raymond Rauss
M. Richard Reimann
Mme Yvette Reinhard
M. & Mme C. Reinhart
Dr Michel Renault
Mme Paule Rentchnick
M. Bernard Repond
Mme Mireille Richa
Mme Inge Riesen
M. Ernest Risch
Mme Claude Ritschard
M. Laurent Rivier
M. & Mme S. Rivolta
Prof. Christian Nils Robert
M. Georges Rollini
Mme Andrée Rossetti-Esseiva
M. André Rougemont
Mme Rita Roulin-Tigretti
Me Odile Roullet
Mme Juliette Ruesch
M. Duri Rungger
M. & Mme Yves Rytz
M. Jean-Claude Schaller
Mme Hiewet Schatzmann
M. René Scheidegger
M. Francis Schenk
M. Peter Schnell
M. Bernard Schopfer
Dr Alexandre Schweizer
Dr Dietrich Schwela
Mme Rebecca Seger
Dr Georg von Segesser
M. Jean-Baptiste Sevette
M. Claude-Alain Siegler
Mme Madeleine Simon
Mme Agneta Siry
M. Marc Stauffer
Dr & Mme Nicolas Stelling
M. & Mme Gustav Stenbolt
M. Olivier Steudler
Stoeckli S.A.
Dr Michel Storrer
M. David Sylvan
M. Willy Taillard
Mme Marie-France Terraillon
Me Claude Terrier
Mme Christiane Theiler
M. Pascal Thimotée
Tradart Genève SA
Dr Nicolas de Tribolet
M. François Trüninger
M. Ali Riza Tuna
Mme Fatma Turkkan-Wille
Mme Irma Türler
M. Olivier Turrettini
Dr Michel Vallotton
M. Rolph Van der Hoeven
M. Yann Véguer
M. Gérard Veluzat
Mme Carol Voïnov
Mme Micheline Vorbe
W. Benoît S.A. – Chauffage
Mme Erika Wanner
M. Jean-Pierre Weber
M. Franz Weingartner
Dr Aloys Werner
Denise Werner
Dr Sven Widgren
Dr Klaus Winter
M. Konrad Wirth
M. & Mme Claude Witz
M. Dominique Wohlschlag
Mme Irène Wyss-Villard
M. Serge Zoutter
Mme Catherine Zuppinger-Maeder
M. & Mme Mario Zürrer

MEMBRES DES AMIS (ETR.)

M. Manouchehr Aaron
M. & Mme Joseph Abensur
M. Yvan Agazar
M. Jon R. Aisbit
M. Pierre-Henry Alquier
Amis du Musée d'Art moderne de Troyes
M. Jordi Altarriba Bos
M. Jordi Alvinyà Rovira
Mme Ester Amat Briones
M. Jean-Michel André
Prof. & Mme Horst Antes
De Judit Antoni
Mme Eulàlia Aragonès Isern
M. Walter O. Arias Estrada
Mme Véronique Arnaud
M. Gérard Arnold
Dr Norbert Artaker
M. Michel Aveline
M. Jordi Ayala Bil
Mme Michèle Azzi-Cheyssial
Dr David Baldry
M. Roberto Ballarini
M. Bernard Barasch
M. Olivier Barbançon
Mme Caroline Barbereau
M. Jacques Barbier
M. Michel Barbier
Mme Bardy
Mme Isabel Bargalló
M. Carlos Barranco Font
M. Claude Barrand
M. Jaume Barrera Fusté
M. Philippe Barril
M. Russ Barschi
M. Franck Barthélémy
M. Adolfo Bartolomucci
M. Joan Baucis i Quer
M. Hubert Baudoin
Mme Giuliana Bausano
M. André Beaudou
Mme Anne-Marie Benezech
M. Pierre Bérard
M. Luis Berenguer
M. Frantz Berger
M. Alex Bernand
M. Laurent Bernard
M. & Mme André Bertrand-Xhonneux
M. & Mme Marc Bizouard
M. Serge Blanchard
M. & Mme Jacques Blazy
M. Daniel Blond
M. Guido de Bock
M. Hubert Bodot
M. Horst Boege
M. Alban Bogeat
M. Eddy Borsten †
M. Samir Borro
Mme Brigitte Bouckaert
M. François Boulanger
M. Laurent Boulanger
M. & Mme Didier Bourdon
M. Jean-Yves Boutaudou
M. Dean Bowen
M. Gianni Boz
M. Antoine Bril
Mme Danielle Brochier
M. Pierre Brouland
M. Serge Bruant
M. Edgar Bustamante Delgado
Mme Brigitte Calibre
Mme Elena Cantacuzène
M. Luis Cantareil Cornet
M. Enrique Capella
M. Renato Capra
M. Antonio Casanovas
M. Sylvain Cazenave
M. Eugeni Casas Gilberga
Mme Rosa Maria Cases
M. Rafael Castañer Masdeu
M. Sylvain Cazenave
M. Jean-luc Chalmin
Mme Gemma Chaqués Bonafont
M. Cabord de Chatillon
M. Eric Chesnel
M. Victor Chomentowski
Mme Marie-Thérèse Cochin
Mme Tina P. Colayco
Mme Sophie Colin
M. Miguel Angel Colinas Alvarez
M. Bartomeu Colom
M. Paolo P. Colombo

M. Andreu Corominas Renter
M. Alberto Costa Romero de Tejada
M. Carlo Cristi
M. Bernard Crouzet
M. Ramón Dachs Marginet
M. Jacques Dagnes
M. Niels F. Dahlmann
M. Alain Damitzian
Mme Chantal Dandrieu-Giovagnoni
Dr Pierre Danhaive
M. Jean-Pierre Dedieu
M. Patrick Degorce
Mme Gayle De Gregori
M. Michel Delaire
Mme Annie Delale
M. Alberto De Miguel Muyo
M. Hugues Denis
M. Jean Pierre Desaulniers
M. Alexis Devauchelle
M. Alberto De Miguel Muyo
M. Nico De Winter
M. Vittorio Di Giuro
Mme Maria Angeles Domingo Laplana
M. Daniel Dravet
Mme Jacqueline Dropsy
M. Jean-Pierre Dubois
M. Nicolas Ducimetière
M. Alain Dufour
M. Jacques Dupas
M. Jean-Claude Duport
Prof. & Mme Pascal Duthoy
M. George Hecksher
Dr D.M.S. Eisenburger
Prof. Artur Elmer
M. Gunther Erhart
Mme Denise Estenne-Raskin
M. Bill Evans
M. Christophe Evers
M. Olivier Faure
M. Francis Faust
Mme Mireia Ferrer Miras
M. Bernard Ferrier
M. Angelo Gabriele Fierro
M. Etienne Fonrose
M. Victor Fonseca
Mme Mariann Ford
M. Xavier Fouillet
M. Jean-Pierre Fournier
M. Michel Fournier-Bidoz
M. Michel Frelat
M. Jacques Friedmann
Mme Jean Fritts
M. Friedrich Fuchs
M. Philippe Gaucherand
M. Gilles Gaultier
M. Gregory Ghent
Mme Colette Ghysels
Mme Marie-Thérèse Gilles
M. Philippe Gilles
M. Pierre Ginioux
M. & Mme Marc Ginzberg
M. M. Nicolao Giorgini
M. Jan Glinski
M. & Mme Stanislas Gokelaere
M. Thomas Goldet
Mme Regina Gómez Segarra
Mme Regina Gonzáles Ehlers
M. Albert Gonzalo Carbo
M. Burkhard Gottschalk
M. Jonathan Green
M. Jean-Michel Groult
M. Karim Grusenmeyer
M. & Mme Henry Gygax
M. René Haem
M. Peter Haslacher
M. Jacques Hautelet
M. Arnaud d'Hauterives
M. George Hecksher
Mme Myriam Heimlich
Mme Elvira Hernández Maluquer
Dr M. A. Heymann
M. Oliver Hoare
Dr Ulrich Hofmann
M. Leif Holmstedt
Me Jean-Christophe Honlet
M. Jac Hoogerbrugge
M. Russel Howard
M. Nicolas Hug
M. Norman Hurst
M. Luc Huysveld
M. Gastón Ibañez †
M. & Mme Frank Imbert
M. Stefano Iosca
Mme Maria José Isla Ortiz
M. Fred Jahn
Baronne Dora Janssen
M. André Jobin
M. Lars Johnsson
M. Charles Jones
M. Ronny de Jonghe
David Josephson
M. Jean-Pierre Jougla
M. Guy Joussemet
M. Guillaume Juillard
Dr Cornelius Kallen
Mme Nicole Kekeh
M. Raphael Kerdraon
M. & Mme Mathias Kerschenmeyer
M. & Mme Thomas Kieffer
Mme Sophie de Kinkelin Pelletan
M. Paul Kintziger
M. Daniel Klein
Dr Camille Lafargue
Dr. Luciano Lanfranchi
M. Yves de Langre
Mme Marie Lavandier
M. Ludo Lavreys
M. & Mme François Leblanc
M. Gwenael Le Gars
Dr Deborah Lehmann
M. Johannes Lehmann
M. Jean-François Lejeune
M. Jean-Claude Lemagny
M. Jean-Pierre Lenfant
M. Dominique Leschi
M. Richard I. Levine
M. Richard Lidz
Dr Eduard Linsenmair
Mme Alicia Llorente Garcia
M. Mark Lorenzo Robinson
M. Guy Loudmer
Dr Jean-Claude Loutre
Mme Judit Luna i Ester
M. Pieter Lunshof
M. Samuel Lurie
M. Egidio Maccacaro
Dr Daniel Mak
Dr Xavier Malmezat
Mme Marian Marill
M. Hans Marseille
M. Henri Martin
M. Maurice Mathieu
M. Jean-Jacques Mayor
Mme Geneviève McMillan
Mme Sylvia Medel Nevado
M. Philippe Meert
MM. V. Meneghelli
M. Carlo Mereghetti
M. Thomas A. Mertes
M. & Mme Patrick Mestdagh
M. Théo Meyer
M. Jean-Luc Mieszczak
M. Roger Mieusset
Mme Elena Miguel Lázaro
Mme Pascale Modola
M. Michel Moge
M. Mansour Mokhtarzadeh
M. Fernando Moncada
M. Michael Monschau
M. & Mme Robert Montaldo
Mme Rosalba Montalto
M. Domenico Morassutti
M. Xavier Muñoz Torrent
Mme Marina Muñoz Torreblanca
M. & Mme D. Muntendam
Musée Dapper
M. Joel Myerson
Mme Elena Nadal Fernandez
M. & Mme Michel Narjoux
Mme Violetta Narro
M. Richard Nathan
Mme Anna Navarro Baixeras
M. Eduardo Nery
M. Ismaïla Njayou
M. Hien H. Nguyen
M. Paolo Novaresio
M. Roland Numrich
Mme Marta Obregón
M. Antonio O. Olbes
M. Eugène Ong
Mme C. G. M. (Miep) Palmer
Mme Irene Parache Sabin
Mme Nina Pardinella
M. Alain Pariente
M. Patrick Parizot
Mme Maria-Grazia Partigliani
Mme Ornella Pasini
Dr Lise Pasquini
M. F.L. Pelt
Dr Angelo Peroni
M. & Mme Marc Perpitch
Mme Marie-France Piasio
M. Maurice Piault
Mme Marie-Cécile Pichard
Mme Evelyne Pierre
M. Michel Piloquet
M. & Mme Thierry Pinet
Mme Sarah Pinson
M. Jean-Luc Placet
M. Laurent Potier
M. Patrice Praet-Comini
Mme Mercè Puigdomenech i Sala
Mme Elizabeth Pryce
M. Raimon Ramis i Juan
M. & Mme Pieter de Raadt
M. Daniel Régnier
M. John J. Reiss
Mme Romy Rey
M. Jean-Jacques Richard
M. Xavier Richer
M. Gianfranco Rimoldi
Dr. Jean Rismondo
M. Pierre Robin
M. Josep Miquel Roca Sans
Mme Gernaine Rofaste
Mme Michèle Rosier
M. Jean Roudillon
M. Jean-Charles Rougier
M. Henri Roussilhe
M. Jacinto Rua Rodriguez
M. Jörg Rumpf
M. Pierre Sajot
Dr Jean Salvador
M. Marc Samuel
Mme Lluïssa Sánchez David
M. Gérard Sand
Prof. Pieter Sanders
M. Yves Santa
M. Michele Saragaglia
M. André Sauge
M. Frank Sauvagnac
Me David Scacchetti
M. Giovanni Scanzi
Mme Josette Schulmann
M. Adrian Schlag
Mme Josette Schulmann
Me E. J. Schwarze
Mme D. Schwob
Prof. Michael Scoullos
M. Bruce Seaman
Mme Avelina Sebastián Gómez
M. Chris Selser
M. Jean-Louis Seris
Mme P. Catalina Simmonds-Caldas
M. Bobo Shuman
M Dave Smith
M. Philippe Sohier
Sotheby's
M. Peter Spuida
M. & Mme Saul Stanoff
M. & Mme Alain Strub
Dr René de Swiniarsky
M. Patrice Tedjini
M. Hervé Teyssou
M. & Mme Hunter Thompson
M. Spencer Throckmorton
Dr Jean-Pierre Tindy
M. Roger Tomasini
M. Gad Tordjman
M. Dante Torres Torres
M. Giancarlo Turco
M. Emmanuel Ungaro
M. Francisco Valera Tabueña
M. Javier Valero-Cantare
M. & Mme Van de Raadt & Van der Pas
M. Lucien Van de Velde
M. Dion Van Hal
M. Jean-Didier Van Puyvelde
M. Olivier Vandernotte
M. Robert Vanderstukken
Mme Christiane Vaucheret
M. Hippoliet Verbeemen
Mme M. Isabel Verdiell Martínez
M. Abdoulaye Karim Vessah
Dr Jacques Vettier
M. Javier Villavecchia
M. & Mme Jean Vivier
Mme Elisabeth Volckrick
M. Piero Voltolina
M. Christof Vonderau
M. Thomas Vroom
Dr Bernard M. Wagner
M. Robert Walzer
M. Michael Ward
M. Gordian Weber
M. Robert Wilson
M. F. H. de Wit
Mme Faith-Dorian Wright
M. Jean Yvonnet
M. & Mme William B. Ziff

MEMBRES AMIS ÉTUDIANTS

Mme Belmonte Santesteban
Mme Montserrat Bosch Mansilla
Mme Mathilde Ceol
M. Olivier Chow
Mme Elisabet Colmena Valencia
Mme Graziella Corti
Mme Maria De Mir Ferrer
Mme Anne-Laure Dottrens
M. Benjamin Dottrens
Mme Tània Gilabert Forns
M. Jean-Emmanuel Frantz
M. Vincent Guillet
M. Bo-Göran Hammargren
Mme Karin Harzbecher
M. Christos Kiousis
M. Claude Laroche
Mme Catherine Leise
Mme Sarah Liman
M. Fernand Morend
Mlle Carlotta Pagès-von Teufenstein
M. Guillermo Pagès-von Teufenstein
Mlle Sarah de Picciotto
M. Xavier Pislor
M. Julien Prince
M. Carles Rubies i Martin
Mlle Aude Ruimy
Mlle Luisa Jane Rusconi
M. Carlo Turzi
Mlle Camilla Zanardo

INSTITUTIONS

Afrika Museum, Berg en Dal

Bibliothèque Centre Pompidou, Paris
Brooklyn Museum of Art
Centre des Archives d'Outre-Mer, Aix-en-Provence
Centro piemontese di studi sul medio ed estremo oriente, Torino
Cleveland Museum of Art
Collections Baur, Genève
Copley Library, University of San Diego
Danmarks Kunstbibliotek, Copenhague
E.H.E.S.S. Centre d'Etudes africaines, Paris
Emeroteca Quiriniana, Brescia
Ethnologisches Museum, Berlin
Etnografisk Museum, Oslo
Fachhochschule Konstanz – Architektur der Tropen
The Fine Arts Museum of San Francisco
Fondazione Matthaes – Museo del Collezionista, Milano
Frobenius Institute an der J.W. Goethe Universität, Frankfurt am Main
Göteborg Etnograf. Museet
Haffenreffer Museum of Anthropology, Bristol
Humboldt Universität zu Berlin
Indianapolis Museum of Art
Jen Library, Savannah
Koninklijk Instituut voor de Tropen, Amsterdam
Linden Museum, Stuttgart
Menil Collection Library, Houston
Michigan State University, East Lansing
Musée africain, Lyon
Musée d'Ethnographie de Neuchâtel
Bibliothèque du musée de l'Homme, Paris
Musée du Quai Branly, Paris
Museu Egipci de Barcelona Fundacio Arqueologica Clos
Museu Nacional de Arqueologia de Lisbonne
Museum d'Histoire naturelle de Toulouse
Museum of Mankind, London
Nationalmuseet Bibliotekst Jenesten, Copenhague
National Museum of Ethnography, Stockholm
National Museums of Scotland, Edinburgh
Nelsons-Atkins Museum of Art, Kansas City
The Philbrook Museum of Art, Tulsa
Pitt Rivers Museum, Oxford
Reiss-Museum Völkerkundliche Sammlung, Mannheim
Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden
The Robert Goldwater Library, New York
Smithsonian Institution Libraries, Washington D. C.
State Library of New South Wales, Sydney
Tozzer Library, Harvard University, Cambridge
University of California Berkeley
University of East Anglia Sainsbury Research Unit, Norwich
University of Iowa, Iowa City
University of Washington Libraries, Seattle
University of Wisconsin, Madison
Yale University Art and Architectural Library, New Haven

MEMBRES HONORAIRES

Prof. Jon G.Abbink
Dr Rowland Abiodun
Dr Norman Abramovic
Dr Johanna Agthe
Dr Kim Akerman
M. Mohammed Kassim B. H. J. Ali
Dr Anne d'Alleva
Dr Pierre Amiet
Prof. Emmanuel Anati
M. John Anderson
Dr Martha Anderson
Prof. Chike C. Aniakor
Prof. James Anquandah
Dr Michaela Appel
Arman
M. John Armleder
Dr Robert Bailey
Dr Nigel Barley
Dr Terence Barrow
Dr Iris Barry
Dr Ezio Bassani
Dr Allen Bassing
Dr Peter Bellwood
Dr Paula Ben Amos
Dr Agnès Benoit
Dr Elisabeth P. Benson
Prof. Harry Beran
Dr David Berliner
Dr Marla Berns
Dr Daniel Biebuyck
Dr David A. Binkley
Dr Barbara Blackmun
Dr Monica Blackmun-Visona
M. Luis Blas Aritio
Dr Suzanne Preston Blier
Dr Daniela Bognolo
Dr Edward K. de Bock
M. Ricard Bonmatí
Dr John Boston
M. Roger Boulay
Dr Arthur P. Bourgeois
Dr Anne-Marie Bouttiaux
Prof. Alain-Michel Boyer
Dr Warwick Bray
M. Georges Breguet
Dr Sarah Brett-Smith
Mme Marie-Thérèse Brincard
Dr Elze Bruyninx
Dr Mark Busse
M. Michel Butor
Dr Enrico Castelli
M. Josep Cercós
Dr Tim J. H. Chappel
Dr Eric Chazot
Dr Chen Chi-Lu
Dr Oswaldo Chinchilla
M. Patric Claes
M. Fergus Clunie
Dr Michael Coe
Prof. Herbert M. Cole
Prof. Jean-Paul Colleyn
Dr Gérard Collomb
Mme Victoria Combalia
Dr Richard Cooke
Dr George A. Corbin
Frère Joseph Cornet
Mme Conceiçao Gentil Corrêa
Mme Conxita Cortés
M. Bernardo Cremades
M. Pierre Daix
Dr William H. Davenport
M. Iago de Balanzó
Dr Ariane Deluz
Dr Edward K. de Bock
M. Joaquim de Nadal i Caparà
M Luis Jaime del Castillo Butters
M. José Luis Delgado Vidal
Dr Germaine Dieterlen
Dr Henry J. Drewal
Dr Marie-Claude Dupré
Dr Brian Durrans
M. Juan Echevarria Puig
Dr George R. Ellis
M. Jan Elsen
Prof. Raphaël Enthoven
Dr Maribeth Erb
Dr Ekpo Eyo
Dr Jerome Feldman
M. Álvaro Fernández Villaverde y Silva, Duc de San Carlos
Dr Edward K. Flagler
Dr Gregory Forth
Dr Perkins Foss
Dr Timothy Garrard
Dr Traude Gavin
Dr Christraud M. Geary
Mme Huguette van Geluwe
Mme Bérénice Geoffroy-Schneiter
Dr Pat Getz-Gentle
Dr Philipp C. Gifford
M. Paco Gil
Dr Anita Glaze
Dr Ian Glover
Dr Eduardo Goés Neves
Dr Gillett Griffin
Dr Bernard de Grunne
Dr Michael Gunn
Dr Iris Hahner-Herzog
M. Paul Hammond
Dr William Hart
M. Fabrice Hergott
Dr Dunja Hersak
Dr David Hicks
Dr Steve Hooper
Dr Janet Hoskins
Dr Kirk W. Huffman
Dr Pascal James Imperato
Pr Carol Ivory
Dr Félix Jimenez
Dr David Joralemon
Mme Adrienne Kaeppler
Dr Michael Kan
Dr Flora S. Kaplan
Dr Sidney Kasfir
Dr Federico Kauffmann Doig
Dr Jeannette Kawende Fina Nkindi
Dr Webb Keane
Dr Maria Kecskesi
Dr Steven Kossak
Dr Ana M. Llamazares
Dr Claude Lapaire
Dr Danièle Lavallée
Prof. Claude Lévi-Strauss
Dr Louise Lincoln
Dr Alexander Lopasic
Dr Carol Lorenz
Prof. Jean-Noël Loucou
Dr Luis Guillermo Lumbreras
Prof. Dominique Malaquais
Dr Linda Manzanilla
Dr Peter Mark
Prof. Wolfgang Marschall
M. Jean-Hubert Martin
Dr Evan M. Maurer
Dr Robyn J. Maxwell
Dr Colin McEwan
Dr Susan Mc Kinnon
Mme Laure Meyer
Prof. Andréa Molnar
M. Lluís Monreal
Dr David Moore
Dr. N.L. Nabholz-Kartaschoff
Dr Karel Nel
Père François Neyt
Dr Roger Neich
Dr Miguel Nicolás Caretta
Dr Sandra Niessen
Prince A. Aboubakar Njiassé Njoya
Dr.Nancy Ingram Nooter
Dr Clémentine Nooy-Palm
Dr Tamara Northern
Dr Estela Ocampo
Dr J. R. O. Ojo
M. et Mme Michel Orliac
Dr Simon Ottenberg
Dr Vishvajit Pandya
Dr Jean-Louis Paudrat
Dr Denise Paulme
Dr Luc Pecquet
Dr Philip Peek
Dr Philippe Peltier
Dr David W. Penney
Dr Judith Perani
Dr Manuel Pérez Jordàn
Dr Louis Perrois
Dr John Picton
Dr Guy De Plaen
Dr John Pohl
Mme Cynthia Hazen Polsky
Dr Robin Poynor
Mme Carme Prats
Prof. George Preston
M. Marià Puig
Mme Ifigenia Quintanilla
Dr A.B. Rajput
Dr Usha Ramamrutham-Balakrishnan
M. Luis Ramírez Feliu
Mme Esmeralda Reynoso
Dr Monika Retterath
Dr Nicole Revel-McDonald
Dr Mary Nooter Roberts
Mme Montserrat Rogès i Sans
Dr Susan Rodgers
Dr Roger Rose
M. Josep Roy i Dolcet
Dr Donald H. Rubinstein
M. Vicente Sala Belló
Dr Silvia Salgado
Dr Jill Salmons
Mme Pepita Samsó
M. Luis Alberto Sanchez
Dr Claude Savary
Prof. Simone Scheers
Dr Enid Schildkrout
Mme Véronique Schiltz
Dr Helmut Schindler
Dr Meinhard Schuster
Dr Bernard Sellato
Dr William Siegmann
Dr David R. Simmons
Dr Dirk Smidt
Dr Michael J. Snarskis
Dr Bertil Söderberg
Dr Victoria Solanilla Demestre
Mme Mercedes Soler-Lluró
Dr Gaetano Speranza
M. Henri Stierlin
Dr Margaret Stott
Prof. Wang Tao
Dr Richard F. Townsend
Dr Irwin L. Tunis
Dr Christoph Uehlinger
Prof. Santiago Uceda Castillo
Dr Oppi Untracht
Mme Gloria Urrutia Vernaza
Prof. Michel Valloggia
Dr Pierre Van Leynseele
Prof. Jan Vansina
Prof. Marie-Noël Verger-Fèvre
M. Bernar Venet
M. Alain Viaro
Dr Zdenka Volavka
M. P. André Vrydagh
Dr Deborah Waite
Dr Roslyn A. Walker
Dr Boris Wastiau
Mme Hermione Waterfield
Dr Kent Watters
Prof. Peter Morton Williams
Dr Jeffrey K. Wilkerson
M. Robert Wilson
Mme Norma Wolff
Dr Margaret Young Sánchez
Dr Paul Yule
Mme Arlette Ziegler

Un certain nombre de membres de notre Association nous ont demandé de ne pas faire figurer leur nom dans la liste donnée ci-dessus. Nous rappelons à chacun de nos lecteurs qu'il est toujours possible de satisfaire une telle demande.

LISTE DES MEMBRES ARRETEE AU 15 OCTOBRE 2004

Liste des annonceurs

L'Accrosonge
Ambre Congo
Thomas Amman Fine Art
Pierre Amrouche Expert
Ariadne Galleries
Art Basel / Miami Beach
Arte y Ritual
Fondation Beyeler
Binoche Etude
Jacques Blazy
Galerie Alain Bovis
Bruno Bischofberger
Calmels Cohen
Cartier
Caskey-Lees
Christie's
Claes
Conru
Crédit Municipal de Paris
David Cottier-Angeli
Dartevelle
Deletaille
Galerie Maine Durieu
Entwistle Gallery
Galerie Flak
Fortuna Fine Arts, Ltd
Jacques Germain
Gestoval Société Fiduciaire
Gold of Africa Museum
Gradhiva
Bernard de Grunne
Olivier Klejman
Alain Lecomte
Lombard Odier Darier Hentsch & Cie
Banque Générale du Luxembourg
Mauna Kea Galleries
Banque Mees Pierson
Galerie Mermoz
The Merrin Gallery, Inc.
Patrick & Ondine Mestdagh
Galerie Meyer
Alain de Monbrison
Mund & Fester
Thomas Murray
Musée International de la Réforme
Musée du président Jacques Chirac
Galerie Noir d'Ivoire
Pace Primitive
Phillips (de Pury & Company)
Banque Pictet
Lavuun Quackelbeen
François Rabier
William Siegal Galleries
Simonis
Somogy Editions d'Art
Speedwings
Galerie Témoin
Galerie Le Toit du monde
UBS
Valluet-Ferrandin Galerie
Galerie Renaud Vanuxem
Galerie J. Visser
Willis

A-R&T-S
CULTURES

Ce numéro comporte 312 pages

Les textes publiés ici reflètent l'opinion personnelle de chaque auteur.

Toutes les pièces reproduites dans ce magazine **font partie des collections du musée Barbier-Mueller** sauf indication contraire.

Toutes les photos des pièces du musée Barbier-Mueller sont du **studio Ferrazzini Bouchet** sauf indication contraire.

Publicité
Laurence Mattet
Audrey Jouany
Tel 41 22 312 02 70
Fax 41 22 312 01 90
e-mail : lmattet @barbier-mueller.ch
ajouany@barbier-mueller.ch

Comité de rédaction
Jean Paul Barbier-Mueller, président
Laurence Mattet

Alain-Michel Boyer
Michel Carrier
Maria Kecskési
Hermione Waterfield

Assistante d'édition
Audrey Jouany

© 2004, Musée Barbier-Mueller,
10, rue Jean Calvin, 1204 Genève

Par **Claude Chanel** pour le texte de John Anderson,
Françoise Senger pour les textes de Richard Townsend,
Nigel Barley et Kirk Huffman,
Martine Joulia pour le texte d'Anna Casas Gilberga
et Montserrat Rodriguez Garzo,
Claude Chanel et **Brigitte Nerou** pour le texte de Daniela Bognolo,
Pierre Saint Jean pour le texte de P. Benitez Johannot.

Relecteurs
Claude Chanel, Floriane Morin et Anne Riondel

Légende couverture :
Casque kawari. Japon.
(voir article p. 152)

Avec le soutien de la

SOCIÉTÉ PRIVÉE
DE GÉRANCE
GENÈVE

ISBN 2-85056-827-9

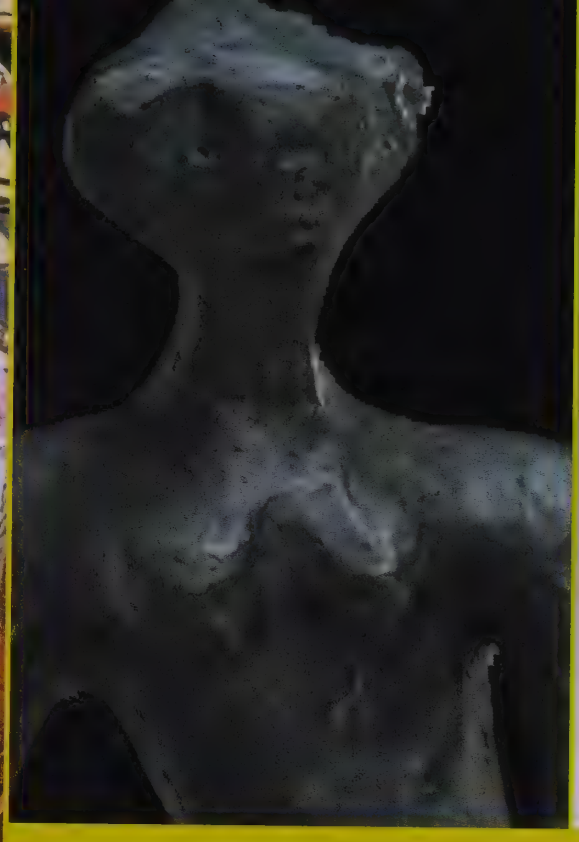
Fortuna Fine Arts, Ltd.

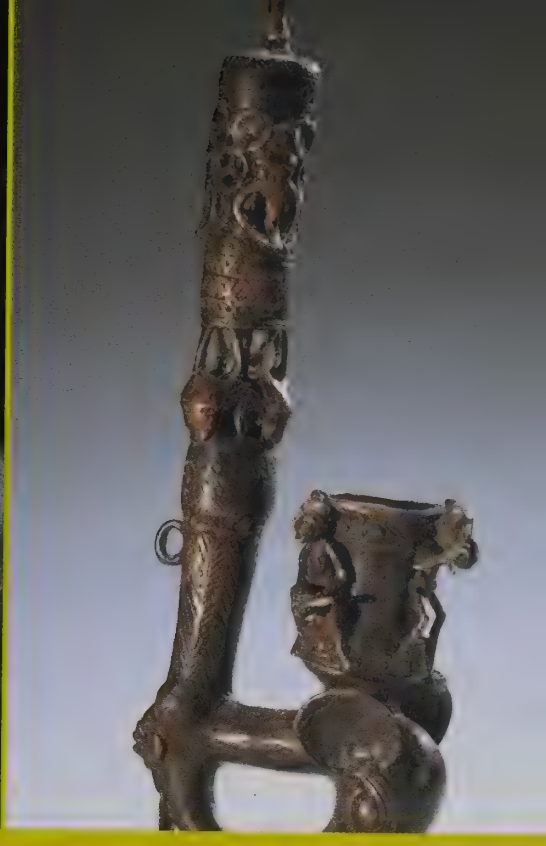


South Arabian figure
of an offering bearer.
H. 43 cm. 2nd – 1st century BC

984 Madison Avenue New York, NY 10021
Tel. 212 794 7272 • Fax 212 794 7275 • Email: edere@ix.netcom.com
Our 2004 Catalogue Is Available Upon Request







musée

du président

JACQUES CHIRAC







19800 Sarran

05 55 21 77 77

Caskey-Lees

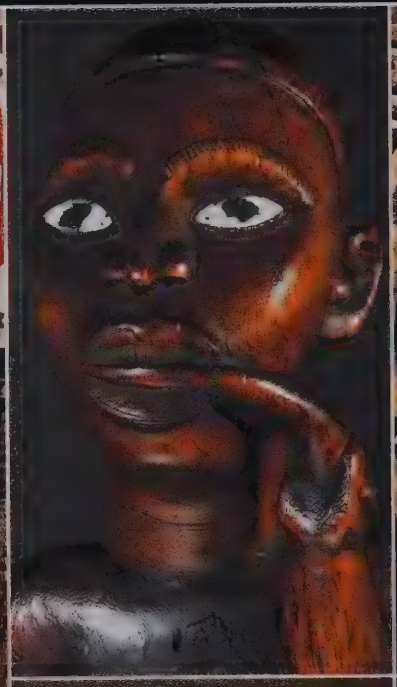
2004

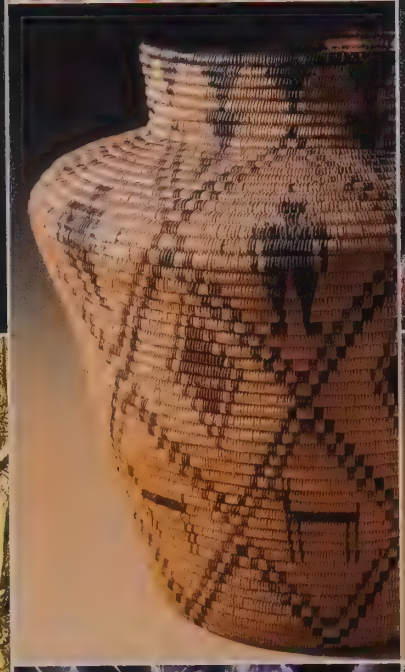
Sept 30–Oct 3 The Los Angeles Asian & Tribal Arts Show
Nov 11–14 The Los Angeles Interior Design & Antiques Show
Nov 18–22 The New York Connoisseur's Fair

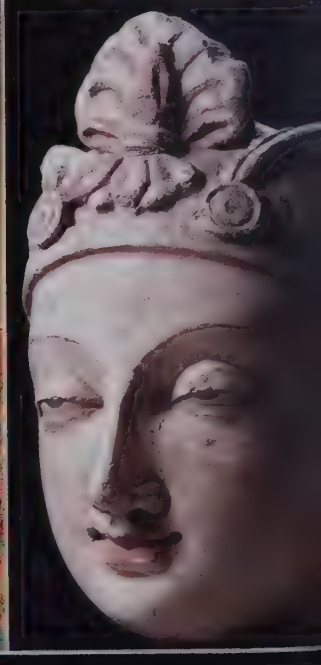
2005

Jan 18–23 The New York Ceramics Fair
Feb 3–6 The San Francisco Arts of Pacific Asia Show
Feb 10–13 The San Francisco Tribal & Textile Arts Show
Mar 31–Apr 3 The New York Arts of Pacific Asia Show
Apr 28-May 1 The Los Angeles Antiques Show
May 20–24 New York International Tribal & Textile Arts Show







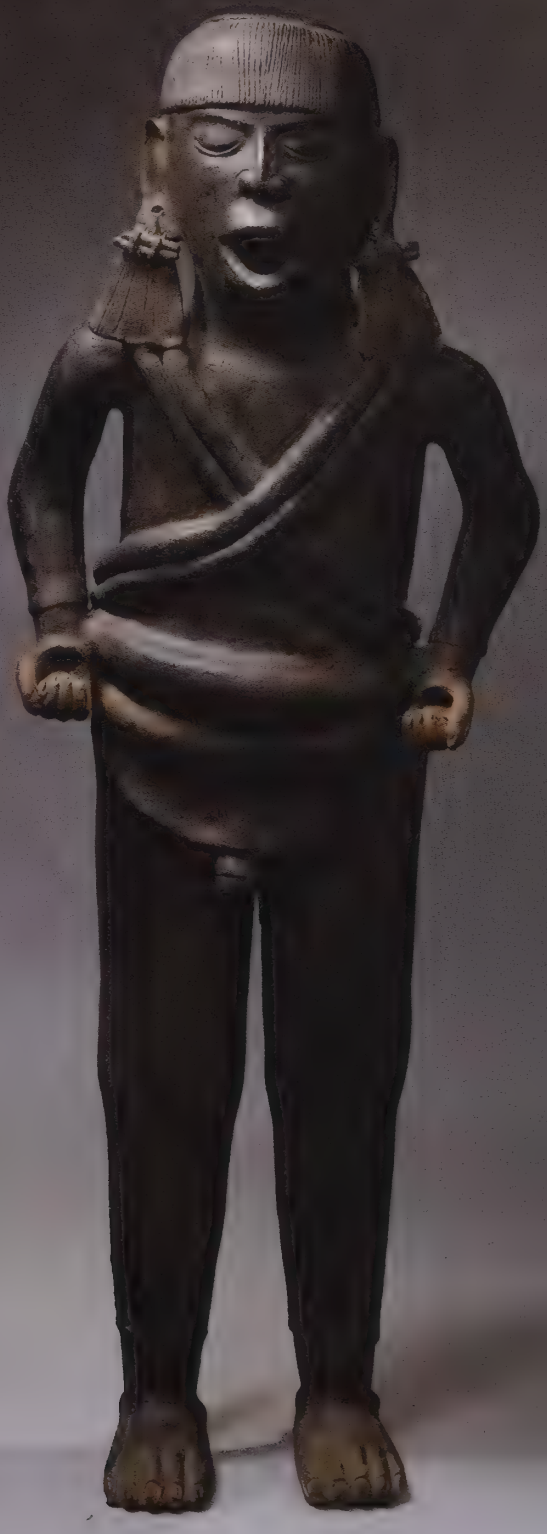





Caskey-Lees Producers of Quality Fine Art & Antique Fairs Since 1985

P.O. Box 1409 Topanga, CA 90290 USA 310.455.2886 www.caskeylees.com

WILLIAM SIEGAL
GALLERIES



"Xipe Totec"
Totonaca Culture
Veracruz, Mexico
500 - 1521 AD
51″ H x 19″ W

Ancient & Antique Textiles and Objects from
Pre-Columbian, Aymara, Chinese, Indonesian, and African Cultures

135 WEST PALACE AVE, SANTA FE, NEW MEXICO 87501
tel 505.820.3300 fax 505.820.7733
www.williamsiegalgalleries.com e-mail: consiegal@aol.com

OLIVIER KLEJMAN

ARTS PREMIERS



Cimier Tiwara, Bambara, Mali
Circa 1900

6 rue Jacques Callot 75006 Paris • Tél. 01 43 25 35 25

L'ACCROSONGE

Galerie d'art primitif



Masque "KIFWEBÉ"
Songye, R.D.C.
Hauteur : 44 cm

Claude Lebas-Argosti - 17, rue Sainte Croix de la Bretonnerie - 75004 Paris - Tél. : 01 42 77 46 31 - Fax : 01 48 87 01 39
E-mail : contact@accrosonge.com - Site : http://www.accrosonge.com

Art | Basel | Miami Beach

2–5 | Dec | 04

Art Galleries | **1301 PE** Los Angeles | **303 Gallery** New York | **A** | **Acquavella** New York | **Adelantado** Valencia | **Aizpuru** Madrid / Sevilla | **Alexander** New York | **Alexander and Bonin** New York | **de Alvear** Madrid | **Ambrosino** Miami | **Ameringer & Yohe** New York | **Arnaud** Sao Paulo | **Arndt & Partner** Berlin | **Artcore** Toronto | **B** | **Barquet** New York | **Benzacar** Buenos Aires | **Berggruen** San Francisco | **Bernier / Eliades** Athens | **Blum** New York, Zurich | **Blum & Poe** Los Angeles | **Boesky** New York | **Bonakdar** New York | **Brito Cimino** Sao Paulo | **Brown** New York | **C** | **C & M Arts** New York | **Campana** Cologne | **Capitain** Cologne | **carlier gebauer** Berlin | **Casa Triangulo** Sao Paulo | **Cheim & Read** New York | **Cobo** Sevilla | **Conan** New York | **Contemporary Fine Arts** Berlin | **Continua** San Gimignano | **Cooper** New York | **Corkin / Shopland** Toronto | **CRG** New York | **Crousel** Paris | **D** | **de Carlo** Milan | **Deitch** New York | **Di Meo** Paris | **F** | **Faurschou** Copenhagen | **Fischer** Duesseldorf | **Fontana** Milan | **Fortes Vilaça** Sao Paulo | **Freeman** New York | **Friedman** London | **G** | **Gagosian** New York, Beverly Hills, London | **Gemini** Los Angeles | **Gering** New York | **Gladstone** New York | **Gmurzynska** Cologne, Zug | **Goodman Gallery** Johannesburg | **Goodman James** New York | **Goodman Marian** New York, Paris | **Gorney Bravin + Lee** New York | **Graça Brandao** Porto | **Grassin** Frankfurt | **Gray** Chicago, New York | **Greve** St. Moritz, Cologne, Milan, Paris | **Guerra** Lisbon | **Guerrero** Mexico City | **H** | **Haas & Fuchs** Berlin | **Hauser & Wirth** Zurich | **Herzler** Berlin | **Hilger** Vienna | **Hoffman** Chicago | **Hoss** Paris, Brussels | **Hufkens** Brussels | **Hutton** New York | **I** | **Insam** Vienna | **Interim Art** London | **J** | **Jacobson** London | **Johnen / Schottle** Cologne, Munich | **Juda** London | **K** | **Kaplan** New York | **Karpio** San Jose | **Kasmin** New York | **Kelly** New York | **Kern** New York | **Kicken** Berlin | **Kilchmann** Zurich | **Klosterfelde** Berlin | **Kohn** Los Angeles | **Koyama** Tokyo | **Krinzinger** Vienna | **Kukje** Seoul | **L** | **la Citta** Verona | **Lambert** Paris, New York | **Landau** Montreal | **Leavin** Los Angeles | **Lehmann Maupin** New York | **Lelong** New York, Paris, Zurich | **Lisson** London | **Lopez** Madrid | **Lowenstein** Miami, Buenos Aires | **Luhring Augustine** New York | **M** | **Mai 36** Zurich | **Martin** New York | **Marks** New York | **Mathes** New York | **Mayer Hans** Duesseldorf, Berlin | **Meier** San Francisco | **Menocal** Mexico City | **Metro Pictures** New York | **Meyer Riegger** Karlsruhe | **Millan** Sao Paulo | **Miro** London | **Mitchell-Innes & Nash** New York | **Modern Art** London | **Modern Institute** Glasgow | **Moeller** New York | **Munro** Hamburg | **N** | **nachst St. Stephan** Vienna | **Nagel** Cologne, Berlin | **Nelson** Paris | **neugerriemschneider** Berlin | **Nolan / Eckman** New York | **Nourbaknsch** Berlin | **O** | **OMR** Mexico City | **P** | **P.P.O.W.** New York | **PaceWildenstein** New York, Los Angeles | **Painter** Santa Monica | **Parkett** Zurich | **Perrotin** Paris | **Petzel** New York | **Poligrafa** Barcelona | **Prats** Barcelona | **Presenhuber** Zurich | **Project** New York, Los Angeles | **Protetch** New York | **R** | **Razuk** Sao Paulo | **Regen** Los Angeles | **Reynolds** London | **Ropac** Salzburg, Paris | **Rosen** New York | **S** | **SCAI** Tokyo | **Scheibler** Cologne | **Schulte** Berlin | **Sikkema** New York | **Spitzer** Miami | **Sperone Westwater** New York, Rome, Milan | **Spruth Magers** Berlin, London | **Steinbaum** Miami | **Strina** Sao Paulo | **T** | **Thomas** Munich | **Tilton** New York | **V** | **Van de Wegne** New York | **Van Orsouw** Zurich | **Villepoix** Paris | **W** | **Waddington** London | **Washburn** New York | **White Cube** London | **Y** | **Young** Chicago | **Z** | **Zwirner** New York | **Zwirner & Wirth** New York

Art Nova | **The Approach** London | **Benitez** Madrid | **Brownstone** New York | **Cais** Seoul | **D'Amelio Terras** New York | **Enghoim** Vienna | **Foksal** Warsaw | **Jacques** London | **Janda** Vienna | **Janssen** Cologne | **Kaufmann** Milan | **Konig** Berlin | **Kreps** New York | **Kurimanzutto** Mexico City | **Meitzer** New York | **Noero** Torino | **ShanghART** Shanghai | **Sommer** Tel Aviv | **Thumm** Berlin | **Weiters** Amsterdam

Art Statements | **Beth Campbell** Magsaysay New York | **Los Carpinteros** Miami, New York | **Clayton Brothers** Mackey, Houston | **Sue de Beer** Sandron, Rey, Venice, CA | **Martin Eder** Eigen + Art, Berlin, Leipzig | **Gelatin** Meyer Kainer, Vienna | **Dorit Margreiter** Krobath Wimmer, Vienna | **Keegan McHargue** Hanley, San Francisco | **Ronald Moran** Stemmler, San Rafael de Escazu | **Callum Morton** Gimpel Fils, London | **Kiyomichi Shibuya** Side, Tokyo | **Roth Stauffenberg** Schippers + Krome, Berlin | **Stephanie Taylor** Hug, Los Angeles | **Pablo Vargas Lugo** Audiello, New York | **James Yamada** Rauch / Santamaria, Naples

Art Positions | **Art de Paris** Paris | **Andrehn-Schiptjenko** Stockholm | **Bastide** Paris | **Calvaire** Paris | **China Art Objects** Los Angeles | **Guenther** Hamburg | **Helwing** Los Angeles | **Kamm** Berlin | **Kordansky** Los Angeles | **maccarone** New York | **Mennour** Paris | **mezzanin** Vienna | **Espacio Minimo** Madrid | **Peres Projects** Los Angeles | **Pierogi** Brooklyn | **Placemaker** Miami | **Postmasters** New York | **Sies + Hoke** Duesseldorf | **Meimetter** Los Angeles | **Wien** Berlin

Art Video Lounge | **Art Projects** Lists in formation. Index June 09, 2004

The International Art Show – La Exposición Internacional de Arte
Art Basel Miami Beach, CH-4005 Basel
Fax +41 / 58 206 31 32 MiamiBeach@ArtBasel.com, www.ArtBasel.com

messe schweiz

UBS

Art | Basel | Miami Beach
2–5 | Dec | 04

The International Art Show – La Exposición Internacional de Arte
Art Basel Miami Beach, CH-4005 Basel
Fax +41/58-206 31 32 MiamiBeach@Artfairs.org, www.Artfairs.org

messeschweiz

UBS

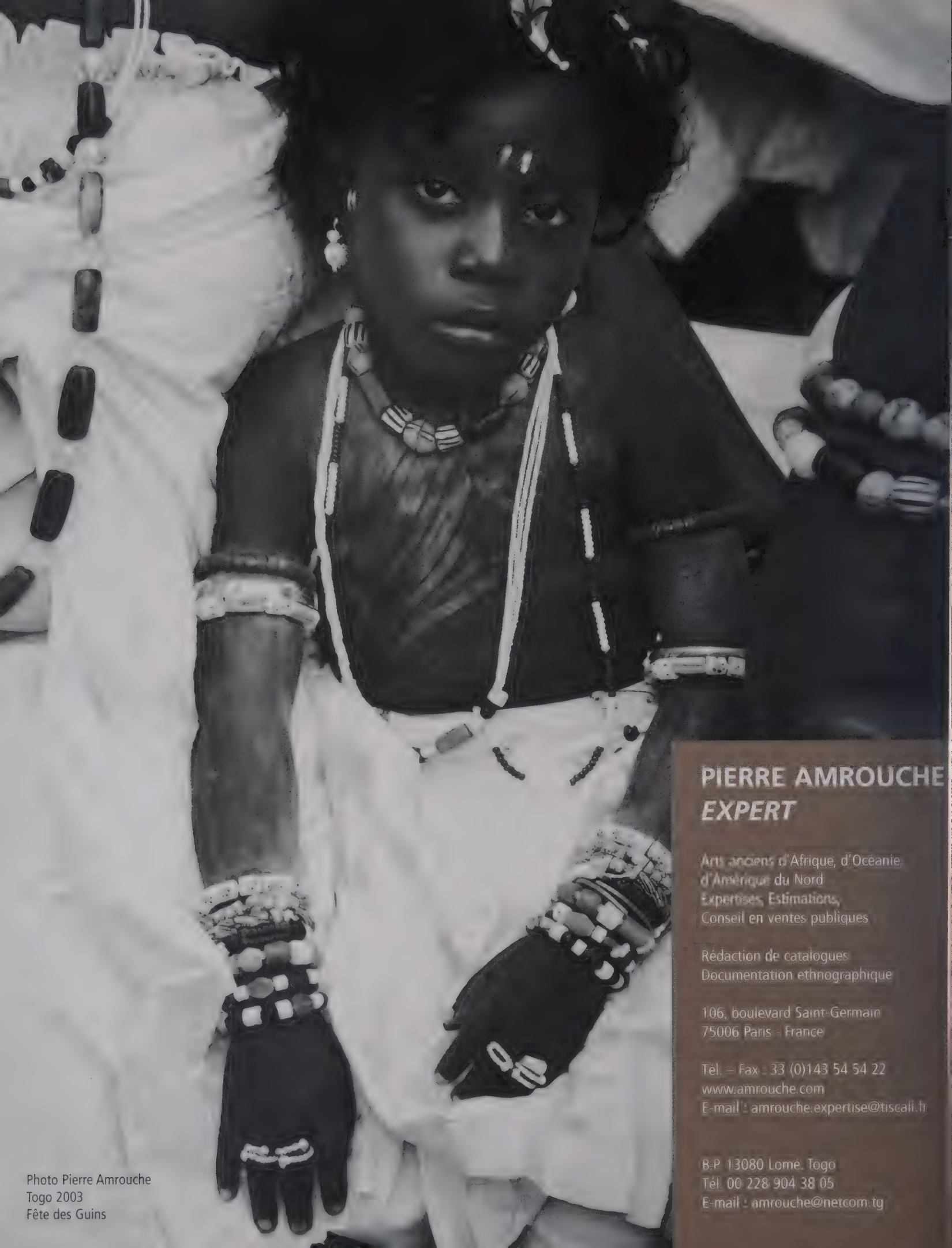


Photo Pierre Amrouche
Togo 2003
Fête des Guins

PIERRE AMROUCHE
EXPERT

Arts anciens d'Afrique, d'Océanie
d'Amérique du Nord
Expertises, Estimations,
Conseil en ventes publiques

Rédaction de catalogues
Documentation ethnographique

106, boulevard Saint-Germain
75006 Paris - France

Tél. - Fax : 33 (0)143 54 54 22
www.amrouche.com
E-mail : amrouche.expertise@tiscali.fr

B.P. 13080 Lomé. Togo
Tél. 00 228 904 38 05
E-mail : amrouche@netcom.tg



PM

PATRICK & ONDINE
M E S T D A G H

31, RUE DES MINIMES B-1000 BRUXELLES TEL&FAX: +32 2 511 10 27

WWW.PATRICKMESTDAGH.BE

Photo: Paul LOUIS

Engagement. Détermination. Résultat.



Révision
Expertises
Résultat. Fiscalité
Comptabilité
Gestion des salaires

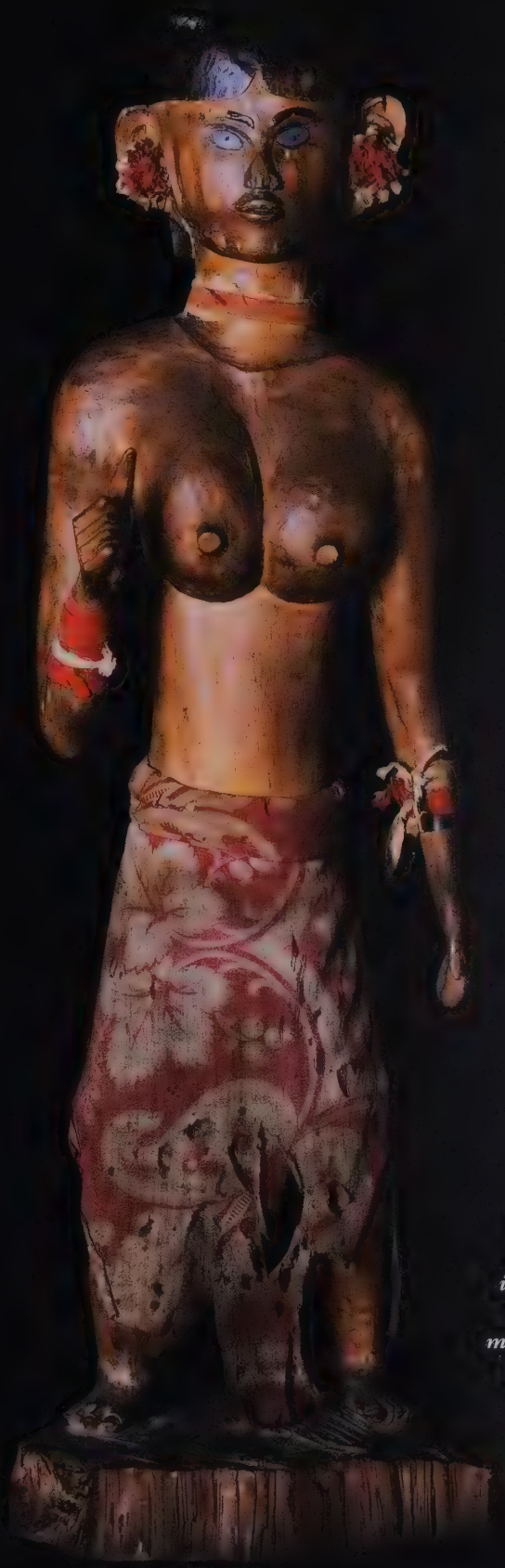
gsf

GESTOVAL SOCIÉTÉ FIDUCIAIRE

8, rue Jacques-Grosselin - Case postale 1035 - 1211 Genève 26 - Tél. 022 308 44 00 - Fax 022 308 44 44 - E-mail: gsf@bluewin.ch

Membre de la Chambre fiduciaire

msi LEGAL & ACCOUNTING NETWORK WORLDWIDE



Kareau, Protective Spirit Figure
Nicobar
Wood, metal, cloth, pigment
19th Century
96.5 cm (38 in)
Ex. De Silva Collection

Kareau *were placed in the house facing the door to ward off evil spirits. Female images were reported to be more effective than males. This figure may well be the most beautiful known. Compare with other Nicobar figures exhibited in "Living and Dying" at the British Museum.*

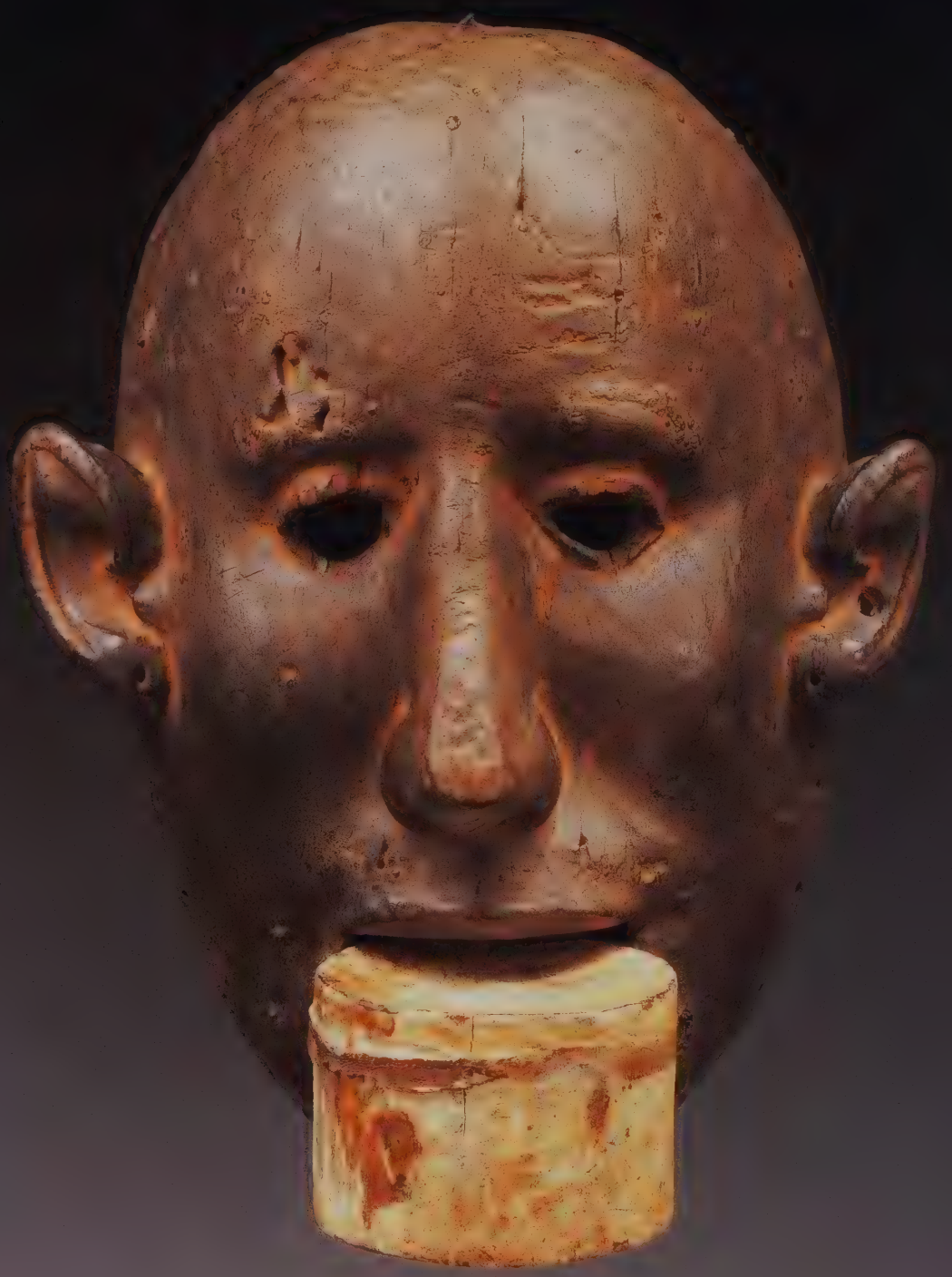
A 35 colour plate catalogue,
Indonesian Tribal Art
is now available for $20.00,
includes shipping.

THOMAS MURRAY

ASIATICA – ETHNOGRAPHICA

BY APPOINTMENT ONLY Indonesian, Indian and African textiles & sculpture for museum & private collections. Please contact us.

775 E. BLITHEDALE #321 . MILL VALLEY, CA 94941 . TEL 01.415.332.3445 . FAX 01.415.332.3454 . EMAIL tmurray@well.com



Masque Lomwe, Mozambique, H. : 23,5 cm. Photo : R. Asselberghs

Lavuun Quackelbeen

Rue J. Dupont 8 – B- 1000 Bruxelles (Sablon) – Tél. : 32.2.513.30.19 – www.lavuun.com – E-mail : lavuun@pi.be

Crédit Municipal de Paris

Hôtel des Ventes

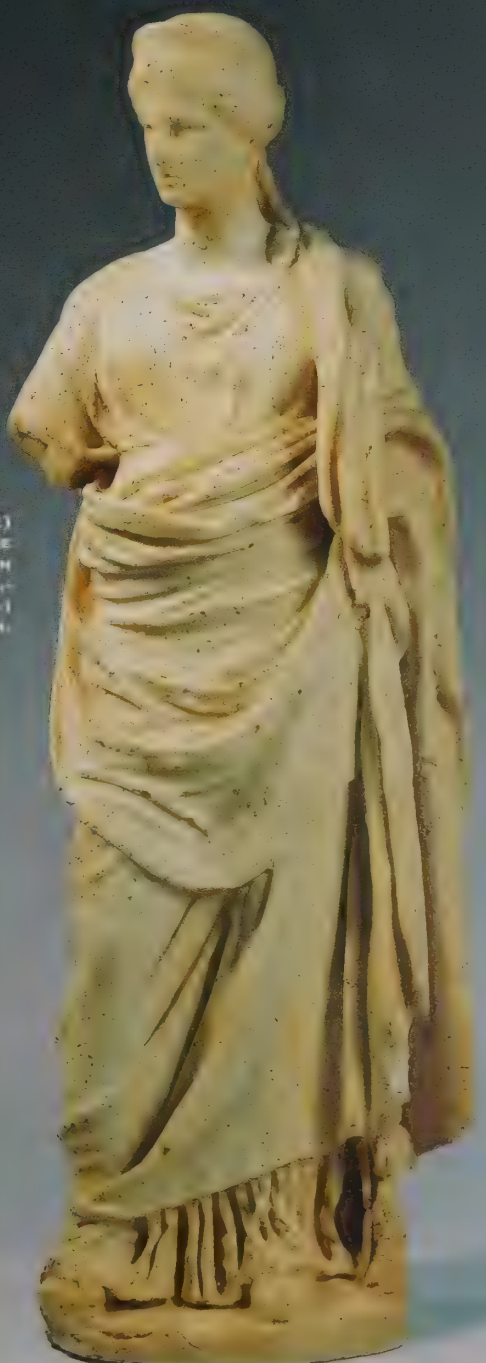
55, Rue des Francs-Bourgeois ▪ 75004 Paris
Tél. : +33 1 44 61 65 00 ▪ Fax : +33 1 44 61 65 32 ▪ www.creditmunicipal.fr

Vente exceptionnelle
d'Archéologie

Jeudi 16 décembre 2004 à 19h00

Collection du Docteur K.





Déesse Hygie (ou Aphrodite)
Sculpture en Marbre
Empire Romain
II[ème] siècle avant J.C.-
I[er] siècle après J.C.)
Haut. : 103 cm.

Aphrodite - Vénus

Chakib Slitine
Expert
Tél. : +33 1 42 47 17 52

René Saragosti
Responsable des Ventes
Tél. : +33 1 44 61 63 49

MUSÉE INTERNATIONAL DE LA RÉFORME
MAISON MALLET GENÈVE

VISITEZ LE MUSÉE INTERNATIONAL DE LA RÉFORME ET DÉCOUVREZ LA RÉFORME DE 1536 À NOS JOURS

Le Musée international de la Réforme à Genève présente l'histoire de la Réforme dont Jean Calvin a été l'initiateur.

Le Musée est situé à la Cour Saint-Pierre, dans la prestigieuse Maison Mallet construite au 18e siècle sur l'emplacement du cloître de Saint-Pierre où fut votée la Réforme en 1536.

Le Musée communique par un souterrain avec le site archéologique situé sous la cathédrale Saint-Pierre. Il constitue avec ce site, la cathédrale et ses tours, une nouvelle offre culturelle à Genève: l'Espace Saint-Pierre.



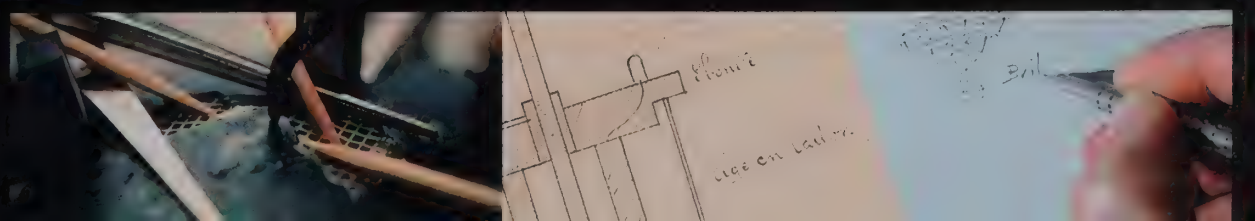
MUSÉE INTERNATIONAL DE LA RÉFORME
2, rue du Cloître
CH-1204 Genève
www.musee-reforme.ch
info@musee-reforme.ch

Ouverture en avril 2005

CONSTAT D'AUTHENTICITÉ, ÉTAT DE CONSERVATION
ET RESTAURATION D'ŒUVRES D'ART
CRÉATIONS D'OBJETS ET ALLIAGES ATYPIQUES



DAVID COTTIER-ANGELI
GENÈVE
41 22 300 19 55 • cottiermetal.com



speedwings

Votre sécurité est notre label de qualité...

Testez la rentabilité de nos ailes !



P.O. BOX 785 - 5, Route de L'Aéroport - 1215 GENEVA 15
e-mail: info@speedwings.ch - www.speedwings.ch
TEL. +41 22 717 84 80 - FAX +41 22 717 84 81

CalmelsCohen

SVV 2002-398
12, rue Rossini
75009 Paris - France
tel : +33 1 47 70 38 89
fax : +33 1 45 23 01 46
contact@calmelscohen.com
www.calmelscohen.com

Experts :

Alain de Monbrison
Expert près la Cour d'Appel de Paris
2, rue des Beaux-Arts
75006 Paris
Tel : 01 46 34 05 20
Fax : 01 46 34 67 25
e-mail : courrier@monbrison.com

Pierre Amrouche
Expert près la Cour d'Appel de Lomé
106, boulevard Saint Germain
75006 Paris
Tel / Fax : 01 43 54 54 22
e-mail : amrouche.expertise@tiscali.fr



Uli

Hauteur : 125 cm

NORD DE LA NOUVELLE-IRLANDE

Bois, nacre, opercule de turbo,
pigments rouges, noirs et blancs

Provenance :
Collection Roland Tual, Paris. Collection privée.
Collection André Breton.
Le 17 avril 2003 : *André Breton, 42 rue Fontaine*.

Vendu le 17 avril 2003 : **1 239 932 euros**

design : atelier@easyconnect.fr



Plus de confort : la gestion de fortune devient plus accessible.

En souscrivant à la solution **Global Invest Comfort,** vous optez pour la combinaison idéale de l'efficacité et du confort. Vos avoirs sont activement gérés par des spécialistes qui vous garantissent une répartition optimale de votre portefeuille par le biais des meilleurs fonds d'investissement du marché. Avec **Global Invest Comfort,** la BGL rend la gestion de fortune plus accessible. Si vous souhaitez tout de même gérer une partie ou la totalité de vos avoirs vous-même, **deux autres solutions** Personal Banking s'offrent à vous. Parlez-en à votre conseiller BGL !

Pour vos projets financiers aussi, choisissez le bon guide.

BGL. PARTENAIRE D'UN MONDE *PLUS* OUVERT.

BANQUE GÉNÉRALE DU LUXEMBOURG

FORTIS
BGL is part of Fortis



DARTEVELLE

Bruxelles

Tél. 02 / 513 01 75



FROM THE KÜNNE COLLECTION

FALL 2004 AUCTIONS

PHOTOGRAPHS
KÜNNE COLLECTION
NEW YORK: OCTOBER 13, 2PM
PHOTOGRAPHS
NEW YORK: OCTOBER 14, 10AM

CONTEMPORARY ART
PART I EVENING SALE
NEW YORK: NOVEMBER 11, 7PM
PART II DAY SALE
NEW YORK: NOVEMBER 12, 11AM

CONTEMPORARY ART
INCLUDING PRINTS,
PHOTOGRAPHS & MULTIPLES
NEW YORK: DECEMBER 13, 2PM

JEWELRY
PARTS I & II
GENEVA: NOVEMBER 16, 2PM & 7PM
LONDON: DECEMBER 7, 10:30AM

20-21ST CENTURY DESIGN ART
PARTS I & II
NEW YORK: DECEMBER 14, 2PM & 7PM

MICHAEL SCHMIDT
FRAUEN, 1997-1999, PRINTED 2000
24 GELATIN SILVER PRINTS
FLUSH-MOUNTED ON BOARD
IMAGE: 17 3/8 X 11 3/4 IN. (44.1 X 29.8 CM)
PAPER: 23 1/2 X 19 1/2 IN. (59.7 X 49.5 CM)
ESTIMATE: $20,000-30,000

450 W 15 ST NEW YORK NY 10011
+1 212 940 1200 +1 212 924 3185 FAX
PHILLIPSDEPURY.COM

PHILLIPS
de PURY & COMPANY

CONRU

primitive art



A Sawos Ceremonial Hook Figure. Ex collection Serge Brignoni, Lugano. British Rail Pension Fund, London. 212cm high

8a, rue Bodenbroek, Grand Sablon, B-1000 Brussels, BELGIUM
Tel/Fax.: +32/2 512 7635 GSM: +32/478 566 459 Email : kevinconru@yahoo.com
Hill Cottage Studio, Ringmore, Devon TQ7 4HW UNITED KINGDOM Tel.: +44 - 01548 810393

MUND & FESTER
GEGRÜNDET 1876
VERSICHERUNGEN

Nous sommes spécialistes dans tous les domaines d'assurance pour les objets d'art et d'assurance maritime dans le port de Hambourg.

En tant que partenaires de nos clients et en collaboration avec des courtiers professionnels, nous sommes prestataires de service pour plus de 30 compagnies d'assurance nationales et internationales.

Depuis plus de 125 ans notre activité est couronnée de succès dans un marché en constante évolution.

We are specialists in all fields of Fine Arts Insurance and Marine Insurance at the port of Hamburg.

As partners of our clients and in co-operation with professional brokers we are providing service to more than 30 national and international insurance companies.

For more than 125 years we have been successful in a market that is under permanent change.

TROSTBRÜCKE 4 • 20457 HAMBURG

GALERIE ALAIN BOVIS

alain-bovis@wanadoo.fr

Statue BÉTÉ
Côte d'Ivoire
Collectée en 1922
Hauteur : 72 cm

Photo : F. CALMON ©

Galerie J. Visser

established 1968



Participant of
Parcours des Mondes
Paris



Baule couple (and detail). Height 44-41 cm

Rue Lebeau 37
Sablon Brussels

T: +32 2 503 49 42
M: +32 476 971 671

e-mail : jorisvisser@hotmail.com

CHRISTIE'S



GREBO MASK
Height : 32 cm. (12½ in)
Sold € 446,750

African, Oceanic and Pre-Columbian Art

Sales in Paris: June and December

Enquiries

African and Oceanic Art
Tim Teuten
tteuten@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 86

Pre-Columbian Art
Fatma Turkkan-Wille
fturkkan-wille@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 52

Paris
9, avenue Matignon
75008

Catalogues
+33 (0)1 40 76 83 58

View catalogues and leave bids online at **christies.com**

Christie's France SNC - N° d'agrément 2001-003



Wealth Management • Trust & Corporate Services

FORTIS
MeesPierson is part of Fortis

www.meespierson.ch - Tel. +41 22 322 0 322
www.meespiersonintertrust.com - Tel. +41 22 317 8000

Geneva • Nyon • Lugano • Zurich

Galerie Meyer - Oceanic Art

OCEANIC HEADRESTS 2004 APPUIE-NUQUE OCEANIENS





Galerie Meyer - Oceanic Art

17 Rue des Beaux-Arts Paris 75006 France
Tel: (+ 33) (0) 1 43 54 85 74 • Fax: (+ 33) (0) 1 43 54 11 12 • Mobile: (+ 33) (0) 6 80 10 80 22
ajpmeyer@aol.com www.galerie-meyer-oceanic-art.com

Membre de la Chambre Européenne des Experts d'Art
Membre du Syndicat National des Antiquaires

Catalogue: English / Français, 50 Euros

Arts anciens
d'Afrique,
d'Océanie,
d'Indonésie
et d'Amérique
du Nord



Masque Punu (Gabon)
Provenance : mission Dybowski 1893

Galerie

Christine Valluet
Yann Ferrandin

Membre de la Compagnie Nationale des Experts

14 Rue Guénégaud - 75006 PARIS - TÉL. : 01 43 26 83 38 - Fax: 01 46 33 84 96 - Mobil: 06 85 43 75 84 - E-mail: y.ferrandin@wanadoo.fr

Photo : Françoise Calmon

Le long terme est un concept qui se fait rare dans le monde de la finance. Pas chez nous.

www.pictet.com
Gestion privée
Family Office
Global Custody
Gestion institutionnelle
Fonds de placement

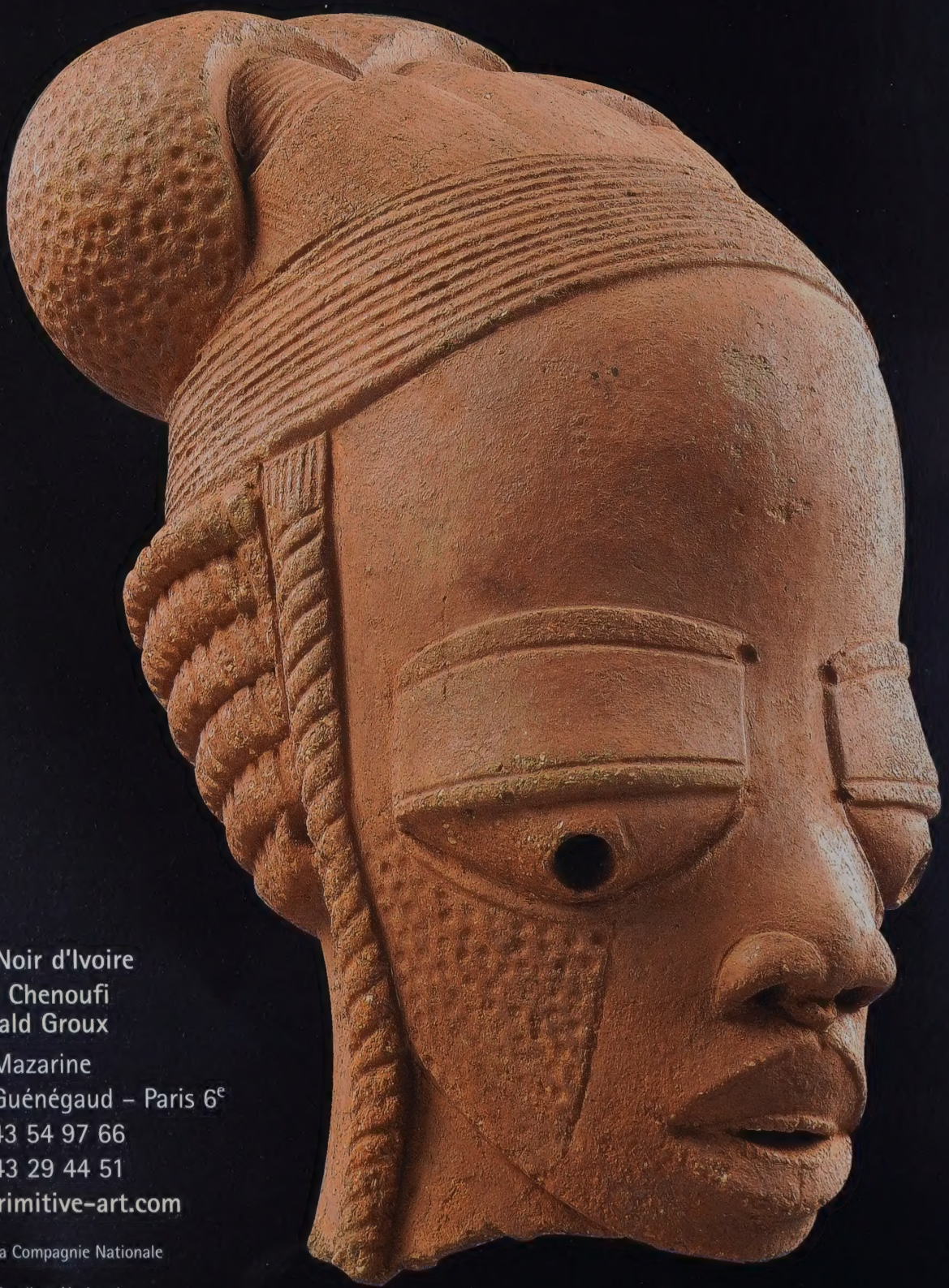


Genève Lausanne Zurich
Florence Milan Turin Francfort Londres
Luxembourg Madrid Paris Montréal
Nassau Hong Kong Singapour Tokyo

PICTET
1805
Esprit d'indépendance

Galerie
Noir d'Ivoire

Arts premiers



Galerie Noir d'Ivoire
Yasmina Chenoufi
& Reginald Groux

19, rue Mazarine
18, rue Guénégaud – Paris 6e
Tél. 01 43 54 97 66
Tél. 01 43 29 44 51
info@primitive-art.com

Membre de la Compagnie Nationale
des Experts
Membre du Syndicat National
des Antiquaires



Willis is proud to be the Specialist Fine Art Broker of choice for Musée Barbier-Mueller

Cologne **London** **New York** **Tokyo** **Vienna**

Willis GmbH & Co KG, Fine Art Specialty
Oliver Behrens
Widdersdorfer Strasse 248-252
50933 Cologne
Telephone: +49 (0)221 94702 383
Fax: +49 (0)221 94702 394

Willis



GENÈVE
Arts de l'Antiquité, de l'Afrique, de l'Asie et de l'Océanie



BARCELONE
Arts de l'Amérique précolombienne et des Indiens d'Amérique

Publication des musées Barbier-Mueller, disponible également en langue anglaise et espagnole

SOMOGY
ÉDITIONS D'ART

USA : Art Stock, Trumbull, CT 06611

Association des Amis du musée barbier-mueller

9 782850 568275
ISBN 2-85056-827-9

amics del museu barbier-mueller d'art precolombí